ИСКУССТВО КИНО

каждый день

СТС

❑**НАСИЛИЕ КАК «ПОВИВАЛЬНАЯ БАБКА ИСТОРИИ» ВЕЛИКИЕ РЕЖИССЕРЫ XX ВЕКА НЕ ПОЗВОЛЯЛИ ЗРИТЕЛЮ ОТВЕСТИ ГЛАЗА ОТ СКВЕРНЫ НАСИЛИЯ** *ОЛЕГ КОВАЛОВ* ❑**«РУССКИЙ КОВЧЕГ»: РОДОВЫЕ ПРИЗНАКИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ИСКУССТВА ОТКАЗ СОКУРОВА ОТ МОНТАЖА — ПОЛЕМИЧНОЕ ОТТОРЖЕНИЕ ПРИНЦИПОВ АВАНГАРДА** *ОЛЕГ КОВАЛОВ* ❑**ГУМАНИТАРНЫЕ МЫСЛИ В ТО ВРЕМЯ КАК МЫ СУЕТИМСЯ, БЕЗУМСТВУЕМ И НА ХОДУ ПОГИБАЕМ, КТО-ТО НЕИЗВЕСТНЫЙ МОЛИТСЯ ЗА НАС В СВОЕЙ НИЩЕТЕ...** *ЮРИЙ АРАБОВ* ❑**В ТИШИНЕ СОЗЕРЦАНИЯ ВОСТОК УЧИЛСЯ У ЗАПАДА ДИНАМИЗМУ. ЗАПАДУ НАДО ПОУЧИТЬСЯ СТАБИЛЬНОСТИ У ВОСТОКА** *ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ* ❑**РЯЗАНОВ: МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ ЖАНРА РЕАЛЬНОСТЬ ВСЕГДА МЕРЦАЛА В ЕГО ЛИРИЧЕСКИХ КОМЕДИЯХ, ПРЕОДОЛЕВАЯ УСЛОВНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНОСТЬ СЮЖЕТОВ** *ЕЛЕНА СТИШОВА* ❑**СОСУЩЕСТВОВАНИЕ С НЕГАТИВОМ ДУША ИНТЕРНЕТА — ЭТО ВЗБУНТОВАВШЕЕСЯ ПОДСОЗНАНИЕ ПОЛЬЗОВАТЕЛЯ** *ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН* ❑**АКВАРЕЛИ БЕССОННИЦЫ МОЖЕТ БЫТЬ, МНЕ ПРОСТО КАЗАЛОСЬ, ЧТО Я ВЛЮБЛЕН. МОЖЕТ, Я БЫЛ ПРОСТО ИСТОСКОВАВШИМСЯ ОДИНОКИМ ПРОСТАКОМ...** *ГЕНРИ МИЛЛЕР* ❑**«КОСВЕННЫЕ ДЕЙСТВИЯ» КИНО ТРЕБУЕТ ЕДИНСТВЕННОГО ДИПЛОМА — ПОДТВЕРЖДЕНИЯ ЛЮБВИ К ЖИЗНИ И ГОТОВНОСТИ РИСКОВАТЬ** *КЛОД ЛЕЛУШ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Весь мир насилья мы разрушим...

РЕПЕРТУАР

25
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Русский контекст
«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

29
ТАТЬЯНА МОСКВИНА
Разговор в пользу вечности
«Идиот», режиссер Владимир Бортко

35
НИНА ЦЫРКУН
Под прицелом
«Телефонная будка», режиссер Джоэл Шумахер

38
АЛЕКСАНДРА ШЕВЧЕНКО
Рождение нации
«Банды Нью-Йорка», режиссер Мартин Скорсезе

41
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Сантехника ковчега
«Ковчег», режиссер Юрий Кузин
«Смеситель», режиссер Александр Шейн

КОММЕНТАРИИ

45
ЮРИЙ АРАБОВ
Тяга к скучным рассказам

49
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Знак поворота

И М Е Н А

55
Н.СИРИВЛЯ — Е.СТИШОВА
Как он дышит, так и пишет

67
ВИКТОРИЯ СМИРНОВА
Гаспар Ноэ: исповедь культурного варвара
Портрет молодого режиссера

РАЗБОРЫ

75
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Хорошее кино, одним словом...
«Даже не думай!», режиссер Руслан Бальтцер

79
СЕРГЕЙ ГРИБКОВ:
«Мы пошли другим путем»
Интервью с продюсером фильма **«Даже не думай!»** ведет Н.Сиривля

84
ОЛЕГ АРОНСОН
Политики имитации
Подходы к логике ненасилия

MEDIA

95
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Душа Интернета, или Паутина насилия
Культурные мифологии Интернета и современное кино

ОПЫТ

103
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве
Фрагменты книги

117
ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ
Часть истории
Беседу о фильме **«Дзига и его братья»** ведет Евгения Леонова

ПУБЛИКАЦИИ

125
125 Н.РЯЗАНЦЕВА
«Но кто мы и откуда...»
Письма Илье Авербаху

ЧТЕНИЕ

135
НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ
О пользе бессонницы, или Страдания неюного Миллера

136
ГЕНРИ МИЛЛЕР
Бессонница, или Дьявол на воле
Эссе выдающегося американского писателя

153
КЛОД ЛЕЛУШ ПРИ УЧАСТИИ ЖАН-ФИЛИППА ШАТРЬЕ
Баловень судьбы

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

«Андалузский пес», режиссер Луис Бунюэль

Весь мир насилья мы разрушим...

Насилие — одна из универсальных проблем человеческой культуры, так же как секс, смерть, любовь, смысл жизни и т.п. В чем бы мы ни видели источник насилия — в несовершенстве общественных отношений, в испорченности человеческой природы или падшем состоянии мироздания вообще, — человек неизбежно сталкивается с этим феноменом и вынужден как-то его объяснять, рационализировать, используя существующие в обществе представления и идеологемы.

Особенность нынешней ситуации заключается в том, что две главные «людоедские» идеологии XX века — коммунизм и фашизм, — оправдывавшие насилие как средство достижения прогресса и процветания, отброшены и дезавуированы. Третья — идеология «свободного общества» (свободного в том смысле, что каждый может достигнуть своих жизненных целей, не посягая на свободу других) — вроде бы и вовсе игнорирует феномен насилия как пережиток, безболезненно вытесняемый в виртуальную сферу развлечений или в медицинскую область психоанализа. И это при том, что мир по-прежнему буквально пропитан насилием: бытовым, политическим, межгосударственным, а само «либеральное общество», экспортируя свои ценности, не пренебрегает даже военной экспансией.

Налицо идеологический кризис. Культура как отражение в сознании исторических и биологических процессов не соответствует объективной логике происходящего. Необъясненное насилие начинает казаться необъяснимым; феномен насилия сегодня — проблема, вызов, открытый вопрос... И отвечать на него вынужден каждый человек в своем частном существовании, каждый производитель культурной продукции в своей творческой деятельности.

В России проблема насилия стоит сегодня особенно остро, поскольку общий кризис культуры крайне болезненно сказывается на всех уровнях жизни социума — от философии до политики, от телевидения до деятельности органов правопорядка. Система представлений о том, как должно быть, не имеет у нас ничего общего с тем, что есть, и насилие оказывается не просто необъясненным, но и неконтролируемым с помощью легальных, признанных обществом институтов.

Новая культурная парадигма формируется сегодня у нас на глазах в столкновении, переосмыслении и контаминации разнообразных идеологических установок, философских представлений и не в последнюю очередь художественных мифологем. Вот почему мы решили попросить наших нынешних действующих художников, теоретиков и политологов поразмышлять на тему насилия. Вопросы были сформулированы так:

1. Литература, кино, театр, изобразительное искусство демонстрируют сегодня все более изощренные и откровенные формы насилия. С какими закономерностями развития культуры и социальной психологии вы это связываете? Отличается ли понимание природы насилия и способы его изображения в искусстве рубежа XX—XXI веков от классических образов жестокости и насилия в искусстве века XX?

2. Какие эстетические феномены, связанные с демонстрацией насилия, лично вам кажутся неприемлемыми?

3. Какова роль темы насилия в вашем творчестве, в ваших размышлениях об искусстве?

Алексей Герман, *режиссер*

1. Человечество давно подошло к той грани, за которой начинается страшная война, однако в результате того, что несколько совершенно замечательных людей рассекретили ядерное оружие, сделав его достоянием нескольких государств и заплатив за это своими жизнями, катастрофа не произошла. Но агрессия, накопленная в людях, эта составная часть человеческой души, все равно приводит к уничтожению людей людьми. Мы наблюдаем это повсюду: в мелких войнах, в характере споров, в жестокости уголовщины, в искусстве, в агрессивности религии, в спорте, в общей безжалостности друг к другу. Произведение искусства — вещь редкая, а в такие периоды, как сейчас, редкая особенно. Отражение жестокости и насилия в мире не может не входить в сферу его, искусства, внимания и, возьму на себя смелость, его содержания. Коммерческие же варианты, где из насилия и страдания извлекаются только барыши, я не рассматриваю. Мне вообще, как в детстве, кажется: закрою глаза, и все это исчезнет.

2. На этот вопрос я уже ответил: коммерческие. Без участия сердца и души. Достоевскому необходимо было, чтобы Раскольников зарубил Лизавету, ибо это страдание и искупление.

3. В «Хрусталеве» нужно было изнасиловать генерала — страшно, как это бывает в жизни. Мы и сделали. Без этого не было бы картины. А в «Двадцати днях» — было не нужно. Мы и не делали. Хотя там была война.

Денис Драгунский, *научный руководитель Института национального проекта, главный редактор журнала «Космополис»*

1. Разумеется, если глядеть с очень высокой колокольни, потоки насилия в искусстве — и на телеэкране прежде всего — связаны с определенными культурными сдвигами. Не столько содержательными (психологическими), сколько структурными, формальными, институциональными. Сдвигается и размывается граница между интимным и публичным, между запрещенным и разрешенным. Это, как ни странно, связано с развитием технологий. «Романы для джентльменов» (то есть порнография Викторианской эпохи) возникли не только как реакция на пуританский этикет элиты, но и как реализация возможностей книгоиздательства и книготорговли.

Но спустимся с высот теоретической культурологии на нашу грешную российскую землю, загаженную телевизионным насилием. Я говорю именно о ТВ, поскольку в плане воздействия на общество оно сильно обгоняет остальные искусства, в том числе и «важнейшее из».

Дело не в какой-то особой «изощренности и откровенности». Вряд ли кто из нынешних авторов переплюнет маркиза де Сада. И в смысле жестокости как таковой, и в смысле философии насилия, столь подробно разработанной этим замечательным литератором.

Дело в том, что сейчас грубое, примитивное насилие, не отягощенное атеистическими, социологическими, психологическими и т.п. размышлениями (столь характерными для художественной презентации насилия в прошлые эпохи), стало основным содержанием самых популярных телепрограмм. Насилие в новостях, насилие в бесконечных криминальных хрониках, насилие в телесериалах российского производства...

Посредством ТВ происходит общественная легитимация насилия как главного жизненного инструмента. Бесконечные перестрелки, драки, погони, похищения, пытки и трупы, трупы, трупы... Остановить негодяя, завоевать любовь женщины, победить конкурента, получить деньги у должника да просто достичь вполне обыкновенного жизненного успеха (стать, например, совладельцем небольшой, но прибыльной торговой фирмы) можно только одним способом — убивая.

«Обыкновенный фашизм», режиссер Михаил Ромм

Насилия на свете много, это правда. Но считать, что мир держится на насилии, — это детское, крайне незрелое восприятие действительности. Агрессия даже не подростковая, а младенческая. Мир держится на созидании и любви, это аксиома. Но мы ее как-то подзабыли за последние десятилетия, пора бы напомнить. Поскольку надо все-таки поднимать страну, окультуривать ее. Но куда там... Очевидно, нравственный и умственный уровень тех, кто производит экранное насилие и впихивает его зрителю, не поднимается над уровнем злого мальчишки.

Есть и еще одна сторона дела. Происходит также легитимация «криминальной составляющей» нашей жизни. Практически нет фильмов про российский бизнес, чтобы там не было уголовщины, причем смачной, не осуждаемой, а становящейся, пардон, делом чести, доблести и геройства.

Кто придумал это кошмарное словосочетание «криминальная разборка»? Значит, есть просто преступление, а есть некие «внутренние дела преступного мира». И эти дела с помощью такого термина в сознании людей выводятся за пределы права, за пределы моральных норм. То есть возникает особое социальное пространство, в котором насилие имеет право на существование.

Короче говоря, чрезмерность насилия на ТВ формирует его чрезмерность в жизни. Читатели «Искусства кино» знают лучше других, что черные очки как деталь мафиозного наряда впервые появились в кино, а уж потом в жизни.

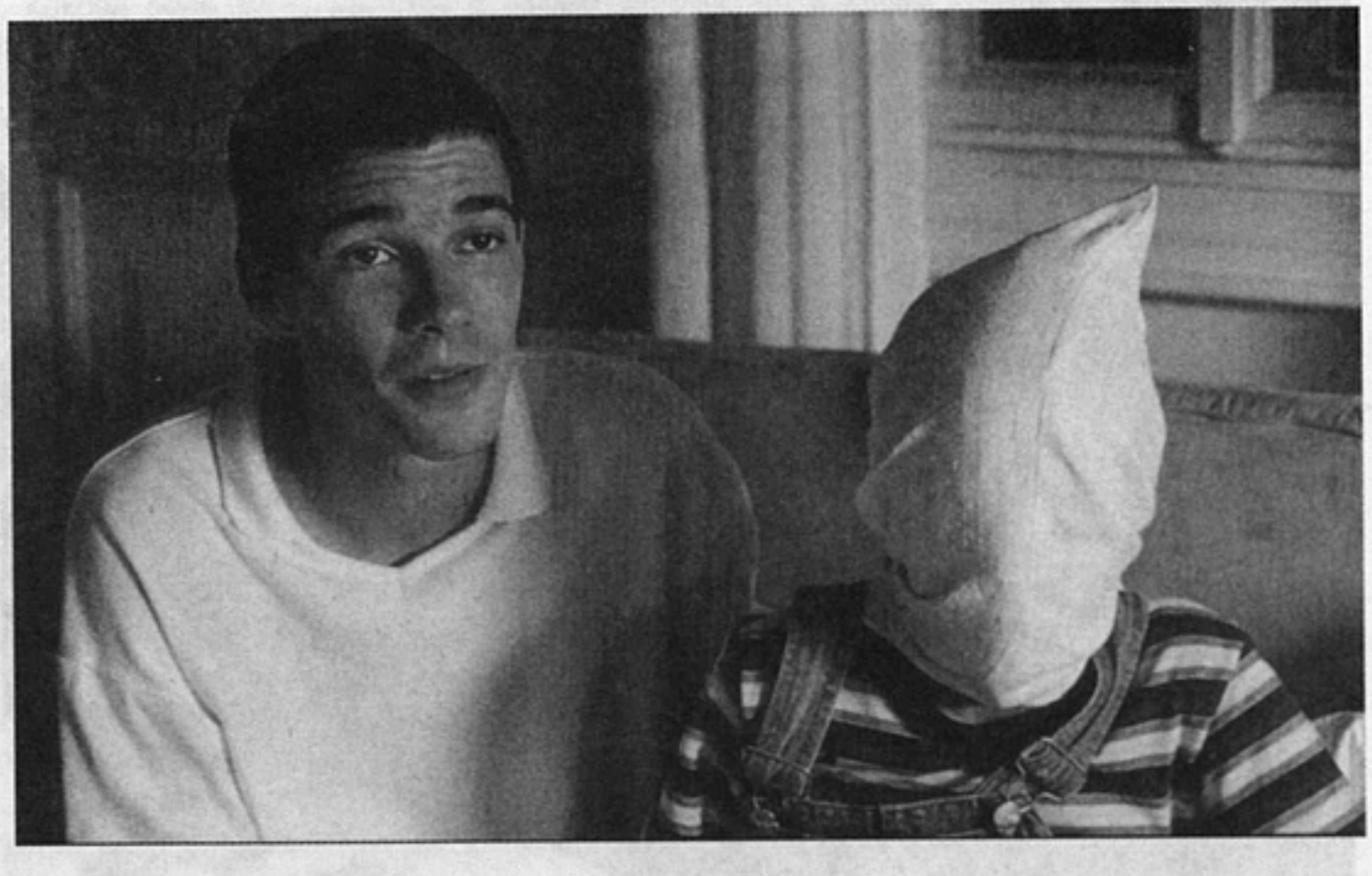
Иногда говорят: да, мы сами за все хорошее, разумное, доброе и вечное, но зритель хочет смотреть именно про насилие!

А вот это — вранье. Извините.

Перебор насилия на экране — только и исключительно воля продюсеров, их личные соображения по поводу того, что «схавает» наш российский «пипл». Доказать это нетрудно. Насилие в той форме, в которой оно царит на нашем те-

леэкране, — далеко не предел безнравственности и безответственности. Например, порно будут смотреть еще с большей охотой. И на все крики: «Куда столько порно?!» — можно будет ответить: «Да, но зритель этого хочет!»

А за порно идут и вовсе гиньольные картинки — какое-нибудь там «садо-порно». Или убийство в рамках reality show. Гарантирую, страна прямо-таки прилипнет к экрану, на котором нам покажут, как женщину сначала поймают на улице, потом хорошенько изобьют, изнасилуют во всех возможных формах и



«Забавные игры», режиссер Михаэль Ханеке

остальное время будут медленно и подробно убивать. Со звонками в студию, чтоб зрители давали советы: как вворачивать штопор в висок.

Вы понимаете, сколько рекламы на это можно будет повесить?

И с мудрым видом сказать: «Зритель требует».

В Вашингтоне я видел магазинчик с литературой for, about and by black people. То есть книги, написанные чернокожими, для чернокожих и про чернокожих. Издержки политкорректности, помноженной на рост расового самосознания.

Бог с ними. А вот многие наши сериалы, где чуть что — «бах» и мозги по стенке, я бы назвал так: фильмы про подонков, для подонков и созданные... ну, тоже не самыми лучшими людьми в плане морали.

2. Мне кажется неприемлемым, когда нет эстетического феномена, а есть желание дать побольше рекламы за счет демонстрации насилия. Если музыкант педераст, то это не обязательно Чайковский. Если художник (писатель, режиссер) изображает насилие и думает, что автоматически попал в компанию Жана Жене, Варлама Шаламова или Тинто Брасса, — он ошибается.

3. Вышеозначенное и составляет мои размышления о роли насилия в искусстве.

Виктор Ерофеев, *писатель*

1. Я думаю, что в истории не было времен менее жестоких, чем все прочие времена. Жестокость в природе человека, так же как и садизм — удовольствие от жестокости. Однако это табуированные темы. Потому что если мы согласимся что зверь в человеке неискореняем, то мы, по сути дела, уничтожим возможность культуры. Ведь культура основана на борьбе со зверем.

Иное дело, что когда возникает ситуация борьбы, все желают победы. Вот здесь, наверное, и заключается корень проблемы. В прошлые времена искусство зачастую склонялось к изображению слишком быстрых и легких побед. Тот же Достоевский, который занимался злом и которого Михайловский называл «жестоким талантом», все-таки с точки зрения здравого смысла слишком легко

приводил нас к победе добра. Раскаявшийся Раскольников, повесившийся Ставрогин... — в мире Достоевского у зла было не так много шансов торжествовать.

XX век дал новые возможности проанализировать зло: две страшные войны, коммунизм, фашизм... Но дело даже не в этом. Дело в том, что в XX веке оптимизм по поводу человеческой природы сменился отчаянием. Природа человека оказалась еще более запутанной и неприглядной, чем в представлении даже маркиза де Сада. И литература, искусство встали перед дилеммой: или же это

«Радуга», режиссер Марк Донской

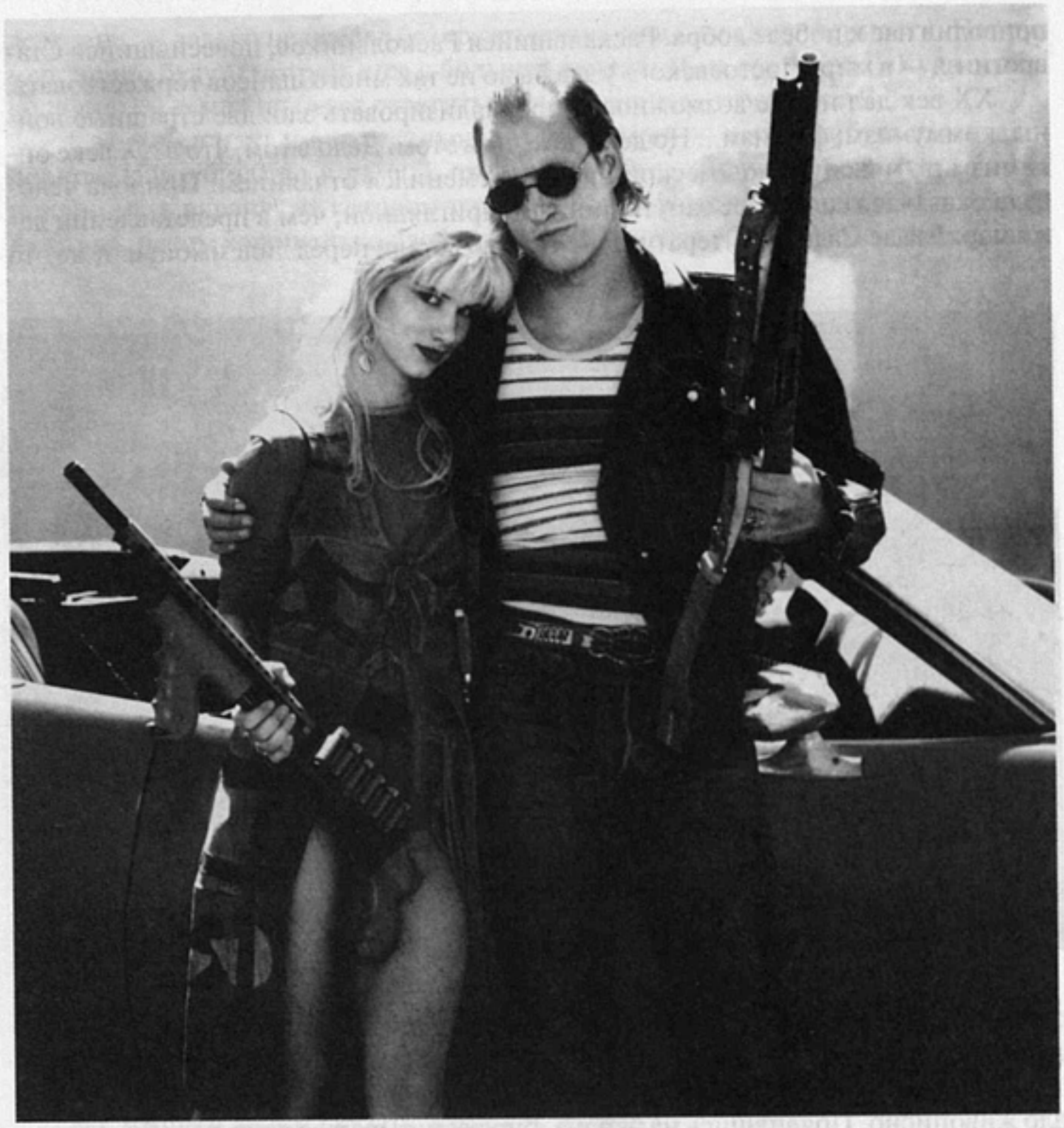
зло нужно реально показать, или по-прежнему пребывать в плену прекрасно-душных иллюзий.

Помимо прочего, возник еще один дополнительный фактор. Дело в том, что зло живописно. Появившись на экране, оно разматывается само по себе, приковывая внимание зрителей. И потому изображение насилия, попав в поп-культуру, лишается философского базиса, зато обретает невероятную привлекательность просто на уровне картинки. То есть тема насилия выпадает из рук культуры. Если мы согласимся, что есть много поводов для отчаяния — и это правильная позиция, — то изображение насилия в культуре не может быть ограничено. Поп-культура исповедует ту же безграничность, совершенно не понимая, ради чего это делается. То есть существует разрешение, но нет понимания.

Главная беда в том, что культура сегодня все больше становится коммерческим проектом и естественно теряет некоторые ценностные ориентиры. Она перестает быть самодостаточной, в нее идут вливания. И в результате может сместиться само понятие «культура». Так что вопрос не в том, какую дозу насилия можно привнести в культуру, а в том, насколько сама культура может устоять в координатах современного мира. То есть надо беспокоиться по поводу насилия, совершаемого по отношению к самой культуре. Если это насилие будет настолько жестоким, что уничтожит культуру, мы окажемся в другом мире с другим представлением о человеке и т.д. Если культура устоит — тогда не все потеряно. Ответ тут открытый, может случиться и так, и так. Мы живем в рискованном мире.

2. Это некорректный вопрос. Дело в том, что когда человек талантливый, связывать его любыми цензурными представлениями о том, что такое добро и зло, невозможно, неправильно. А если человек неталантливый, он всегда работает на внешний эффект и, следовательно, его тоже никак не свяжешь.

Можно сказать, что бэби-секс, к примеру, недопустим, потому что это вещь, разрушающая детскую психику. Но, с другой стороны, фантазмы, которые возникают порой у людей в связи с детьми, это реальность, так же как огромное количество изнасилований и прочих эксцессов. Вопрос опять-таки в том, хотим ли мы скрыть или обнаружить действительное состояние человече-



«Прирожденные убийцы», режиссер Оливер Стоун

ской природы. Природа человеческая содержит в себе любые возможности насилия, в том числе и по отношению к детям. Просто можно показать это одним, или третьим, или десятым образом.

Вообще я думаю, что любые рецепты и ограничения по отношению к культуре изначально некорректны, потому что она все время меняет геометрию своего крыла. И мы все время оказываемся в положении людей, которые описывают ситуацию вчерашнего дня. Мы никогда не знаем, что произойдет завтра.

3. У меня есть роман «Страшный суд» — там огромное, запредельное количество насилия. И это сделано сознательно, потому что только в чрезмерности, в давлении насилия на насилие может возникнуть момент катарсиса, преодоления... Так что я всего этого не боюсь. Я считаю, что страшнее — лицемерить по поводу природы человека. Если мы будем объявлять, как вся русская литература, что человек хорош, а обстоятельства плохи, то мы нанесем непоправимый вред. Неправильный диагноз ведет к смерти. Русская литература поставила неправильный диагноз и кормила нас пирожными гуманизма. Так что у нас у всех теперь болят зубы...

Другое дело, что существует и проблема, так сказать, социальная. Если на ТВ все время идут попсовые фильмы о насилии, то в нашей стране, где очень низкий рейтинг человеческой жизни, подобные фильмы ее рейтинг еще больше снижают. Западный человек от этого некоторым образом защищен, у него есть какие-то моральные обязательства по отношению к себе и другим. Не потому, что его человеческая природа лучше, а потому, что она находится под большим контролем. У нас человеческая природа не контролируется, нет никаких моральных институций — внутренних и внешних, — которые способны ее обуздать. И люди думают, что показ насилия на ТВ дает им карт-бланш на реальное насилие в жизни. Если говорить абстрактно, можно махнуть рукой: ну и ладно.

Но если это касается людей близких или родных, то как ладно?! Ничего не ладно! Но это уже дилемма не столько культурная, сколько полицейская.

Наша сегодняшняя озабоченность темой насилия — свидетельство страшного морального вакуума в русском обществе. Потому что здесь любой негативный момент работает на усиление цинизма, коррупции, страшных человеческих извращений. Следовательно, это не только культурная проблема, но и проблема состояния социума. Яма, в которой мы находимся, очень глубока. Раньше мы думали, что до верха пять метров, а оказалось — сто двадцать пять. И решений нет. Если бы были решения, можно было бы сказать: потерпим и вылезем. Но все может развалиться, и страна может довольно быстро перестать существовать. Ситуация тревожная. С другой стороны, поскольку культура все больше коммерциализируется, насилие на ТВ остановить практически невозможно. Остановишь его на ТВ, оно в большей степени вылезет в жизни. Возможно, переживание насилия на экране — это какая-то своеобразная мастурбация сознания. Однако некоторых после мастурбации тянет к изнасилованию. Тут все зависит от общества. Наше общество иногда, промастурбировав, ложится спать. А иногда выбегает на улицу. Так что рецептов нет.

Александр Зельдович, *режиссер*

1. Насилие меня не слишком интересует, вернее, не интересует вообще. Это печальное и неизбежное качество низших форм организации жизни, биологических форм; также оно свойственно человеку в наиболее примитивных формах его развития. Я имею в виду физическое либо социальное насилие.

Насилие как элемент любого противостояния, как конфликтная энергия, стимулирующая движение, насилие двигательного импульса по отношению к неподвижному, инертному и косному, революционная энергия любого развития — это интересно.

Конкретные формы, которые насилие принимает у людей — проламывание голов, массовые казни или бытовые драки, — интереса и воодушевления не вызывают. Тараканы приятнее, они не так агрессивны, как люди.

2—3. Насилие неизбежно в кино и в любой реализованной драматургии. Драматургия состоит из конфликтов, конфликт обозначается насилием разной степени — или мама кричит на ребенка, или маньяк кормит маму детскими глазками.

Демонстрация в искусстве жестоких сцен насилия с целью задеть и шокировать обывателя — вещь хорошая. Чем обывателя ни шокируй, чем ни обостряй его этическое чувство — все хорошо.

Коммерческая спекуляция насилием с целью вытащить побольше денег из карманов слаборазвитых, агрессивных подростков — грех.

Олег Ковалов, *режиссер, киновед*

1. В одном из номеров журнала «Советский экран» за 1927 год можно найти удивительный материал — дискуссию под названием «Кровь на экране». Во вступлении к ней говорится буквально следующее: «Если американские картины можно узнать уже только по долгому поцелую наконец нашедших друг друга героя и героини, то чуть ли не во всех наших фильмах режиссеры показывают смерть, пытки и ужасы» («СЭ», 1927, № 32, с. 1). Дискуссию об этике изображения насилия открывает в журнале видный специалист в этой области Семен Михайлович Буденный, который отделался, впрочем, несколькими пустопорожними высказываниями...

Интересно, что позже в массовое сознание внедрялись прямо противоположные образы «нашего», якобы сплошь милого, доброго и целомудренного кинематографа и американского, насыщенного несусветной жестокостью. Так что дискуссия о насилии в кино стара, как сам кинематограф...

Как ни странно, более жестокого и натуралистичного кинематографа, чем советский, в 20-е годы в мире действительно просто не было — «буржуазная цензура» не пропустила бы на экраны и сотой доли тех зверств, которые живописали отечественные ленты о революции. Немецкие цензоры делали купюры

в фильме «Броненосец «Потемкин», и даже советские вырезали из ленты А.Ромма «Бухта смерти» кадр с детским трупиком в помойном ведре.

С изображением насилия вообще сплошь связаны парадоксы и загадки. Пластические искусства с древнейших времен пришли к изображению «ню», пропитанному эротикой, но, скажем, гноящиеся язвы или отсеченные конечности так никогда и не стали популярным предметом изображения. Общество не испытывало особой потребности в подобных произведениях. Авангардизм,

«Конец насилия», режиссер Вим Вендерс

конечно, жил по иным законам, но они, его законы, и должны быть «перпендикулярными» по отношению к некоей «норме». В общем же, в «мире Маркса» спрос рождает предложение, и цензурные запреты не мешали распространению порнографии, но как-то ничего не слышно о тиражировании и нелегальном распространении материалов, связанных с насилием. Может быть, это происходило оттого, что насилие и так пронизывало всю «легальную» культуру, включая пропагандистскую и патриотическую? Архивы сохранили интереснейшие ответы советских детей 20-х годов об их «круге чтения». Оказывается, детки обожали смаковать описания садистических пыток, которыми подвергали партизан или комсомольцев «враги пролетариата».

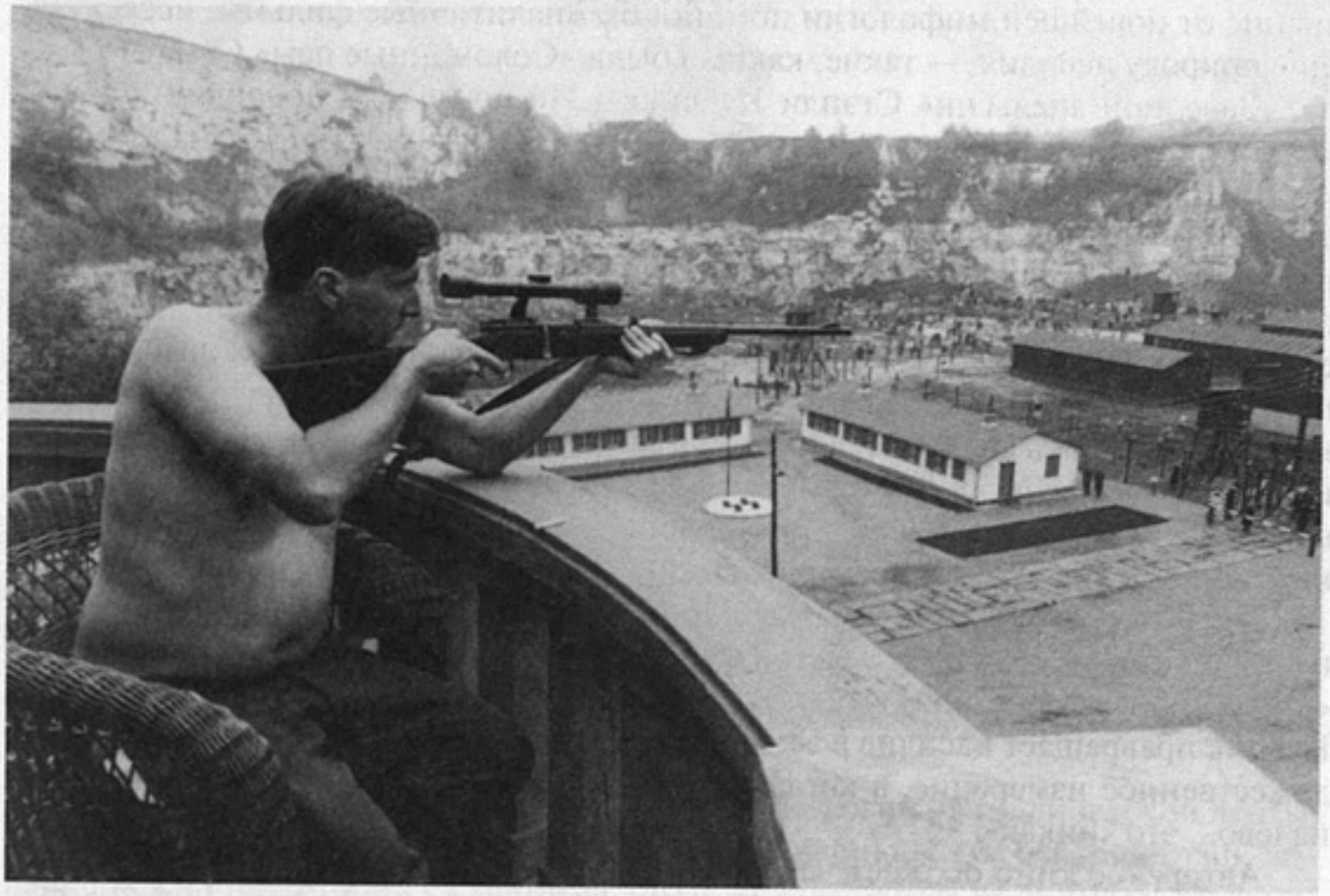
Интересно, что кинематограф, кажется, единственный вид культуры, словно созданный для изображения насилия. В самом бытовании его на экране есть какая-то тайна — дозы его допустимого изображения просто невозможно формализировать.

Анджею Мунку, скажем, достаточно было показать мертвую руку, выпростaвшуюся из-под рогожи, накрывающей трупы, — и в одном лишь равнодушном жесте возницы, когда он кнутовищем закидывает руку в повозку, была выражена вся кошмарная реальность концлагеря. Кажется, это самый натуралистический кадр фильма «Пассажирка» — вроде бы подтверждающий расхожее убеждение, что намек на нечто чудовищное в искусстве будто бы сильнее его прямого изображения. Но вот в японском фильме самурай делает себе харакири, бьют фонтаны крови, а из распоротого живота с шумом выходит воздух — и мы ясно видим, что в этом случае пресловутый «намек» был бы просто неуместен.

С изображением насилия в культуре ничего не ясно. Оно словно не поддается классификации. Полицейский волтузит Чарли — это явное насилие. Чарли дает сдачу — это уже самозащита. Полицейские разгоняют демонстрантов — это классовая борьба. Партизанка Марютка стреляет в возлюбленного, белого поручика, — это «выполнение революционного долга». В фильме Роберто Росселлини «Рим — открытый город» нацисты пытают подпольщика — обматыва-

ют ему руки тряпками, обливают бензином и, поджигая, превращают их в два пылающих факела. Кадры вызывают ужас, но... их «проводят» по ведомству «антифашизма», а не изображения насилия.

Оценивая сцены насилия на экране, цензура и общество применяют двойные стандарты, и эти критерии логически объяснить трудно. Не проясняет дело и официальный документ Госкино от 20 октября 1999 года. Его формулировки — образец умозрительной, бессодержательной и беспомощной казуистики. Так, в



«Список Шиндлера», режиссер Стивен Спилберг

фильмах, разрешенных для зрителей «старше восемнадцати лет», *«явное и реалистическое изображение насилия может быть показано, если оно не дается со всеми подробностями и чрезмерной жестокостью»*. А где границы этой «чрезмерности»? Строго запрещаются *«неоправданные подробности сцен садизма и чрезмерного* (опять! — *О.К.*) *насилия и жестокости, особенно в отношении детей и животных* (? — *О.К.*), *содержащие сцены расчленения жертв, истязаний, уничтожения людей особо изуверскими способами* (сцены геноцида, скажем, в фильме «Список Шиндлера» содержат «изуверские» способы уничтожения людей или всего лишь «нормальные»? — *О.К.*), *крупные продолжительные планы истерзанных людей и животных* (совсем странно! — *О.К.*), [...] *методы изготовления и применения* (? — *О.К.*) *как обычного оружия* (сразу вспоминается фильм А.Балабанова «Брат». — *О.К.*), *так и приспособлений для пыток...»*

Скрытое ханжество подобных рекомендаций заключается в том, что они явно стремятся оградить зрителя от вида... страдающих жертв, а не распоясавшегося насильника. Еще бы — на дырку в черепе «неприятно смотреть». То ли дело — бравый молодец, целящийся из револьвера прямо в зал: стреляй, родимый!

Великие режиссеры XX века — от Феллини до Тарковского — не позволяли зрителю отвести глаза от скверны насилия. Их морализм был не в том, чтобы обеспечить ему, зрителю, душевный комфорт во время просмотра, а в том, чтобы заставить его пережить чужую боль как свою собственную. Здесь режиссеры следовали этическим постулатам религиозной культуры: не шарахаемся же мы от классических полотен, где крестные муки изображены порой с беспощадными подробностями — например, у Грюневальда. Художественная ткань многих значительных лент содержит в себе разнообразные отсылки к образам и мотивам общечеловеческой мифологии. Неизбежно возникающая тема крестного пути делает изображение страдания очистительным, и кощунственно запрещать здесь самые жестокие сцены. Яркий пример подобного фильма, появившегося совсем недавно и пронизанного религиозными реминисценциями, «Человек без прошлого» Аки Каурисмяки.

И другие лучшие наши режиссеры-современники — от Германа до Кустурицы — живут этой традицией. Как и положено в гуманистической культуре, в их лентах нет ни заигрывания с насилием, ни стремления чем-либо его оправдать — оно вызывает отвращение, а его жертвам мы сострадаем.

Всё же традиции великого бытийного кино словно бы пересыхают. Насилие изображается сегодня как иррациональная стихия, как необходимейший компонент социальной и политической жизни, словом, как «повивальная бабка истории», — здесь мы пятимся к формуле Маркса. Прочистить массовое сознание от новейшей мифологии помогли бы аналитичные фильмы, исследующие природу насилия, — такие, какими были «Соломенные псы» Сэма Пекинпа, «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика... Но последней подобной лентой, кажется, был замечательный фильм Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы».

Реки крови в нынешнем жанровом кино ничуть не удивляют: оно всегда поставляло на рынок не только грезы, но «рубку, сечу, поножовщину» и «страшные сказки». Сегодня оно — тот же род балагана, смесь ярмарочного аттракциона с компьютерной игрой. Эта машина функционирует по извечно заданным ей законам. Она не меняет своей сущности оттого, что в мир балагана приходят пресловутые новые технологии. Невелика разница, слетает с плеч персонажа муляжная голова из папье-маше или масса тел корчится на экране от рассекающих их лазерных лучей. От таких зрелищ впадают в зависимость, родственную наркотической: первый шок притупляется, потребитель ждет более сильную инъекцию, и этот процесс бесконечен.

Так, когда в начале 30-х Александр Довженко приводит на экран обнаженную дивчину — это снятие эстетического табу, а дальнейшее тиражирование «ню» в кино — поток и конвейер. Когда в фильме «Заводной апельсин» Стэнли Кубрик превращает насилие в эстетизированный балет — это скачок в иное художественное измерение, а когда сегодня на экране трупы валятся направо и налево... это «никак».

Авторское кино обожает эпатировать филистера, однако на этом пути все равно непревзойденным остается тот эмблематичный кадр из фильма Луиса Бунюэля «Андалузский пес», где бритва аккуратно разрезает глазное яблоко женщины. Прочие причуды авторского кино проигрывают этому простому и образному высказыванию и являются лишь его вариациями.

Кроме авторского и жанрового кино существует обширная сфера... «авторского жанрового» кинематографа. Жанровое кино создают здесь именно авторы, причем эстеты и рафинированные интеллектуалы: Хичкок, Серджо Леоне, Дарио Ардженто, Джон Ву, Коппола, Люк Бессон... Именно здесь изощренное сознание, дразня и провоцируя, предается эстетическим играм с насилием — рождает его причудливейшие формы или провокативно меняет местами добро и зло. Это сфера салонного насилия.

И здесь наши гуманистические воззрения приходят в парадоксальное противоречие с эстетическим чувством. Признаемся, что знаменитая сцена из хичкоковского «Психоза», где женское тело извивается под ударами ножа маньяка, доставляет нам эстетическое наслаждение... Попросту говоря, нам приятно на это смотреть.

Эффектная и болезненная красота сцен насилия в фильмах Дарио Ардженто тоже вызывает настоящий эстетический восторг. Когда появилась «Необратимость» Гаспара Ноэ, писали о некоей невыносимости для восприятия сцены насилия над женщиной в подземном переходе. Напротив, глазу-то этот кажущийся бесконечным план доставляет высокое эстетическое наслаждение. Распростертое женское тело, уходящее в перспективу тоннеля, кажется монументальным, а сам кадр, решенный в эстетике станкового полотна, своей цветовой гаммой приближен к полотну Веласкеса «Венера перед зеркалом»...

Насилие по-прежнему притягивает и отталкивает нас, и в этом явлении работают все те же закономерности, что и сто, двести и тысяча лет назад. В жизни я осуждаю все формы насилия, но как художник и эстет вполне способен наслаждаться им в искусстве.

2. Находились журналисты (например, Ирина Петровская), которые после 11 сентября в особую заслугу американскому ТВ ставили... «тактичный» показ катастрофы, то есть то, что ее кадры не вызывали особого ужаса и, по общему мне-

«Броненосец «Потемкин», режиссер Сергей Эйзенштейн

нию, смахивали на продукт компьютерных технологий из голливудской ленты. Странный комплимент! Представим себе, что американские освободители, появившись на территории Освенцима, столь же «тактично» не снимают ни одного кадра с жертвами нацистского геноцида — из опасения расстроить нервного кинозрителя! В подобном случае мир и Германия не ужаснулись бы фашистским злодеяниям, нация не осознала бы своей тяжкой исторической вины. В показе социального насилия не должно быть недоговоренности. Она усыпляет общество и позволяет злу произрастать. Чтобы этого не было, в иных случаях полезнее эмоциональный шок, нежели замалчивание.

Не столь уж существенно, каким способом на экране отпиливают руку или ногу, — важно, чтобы зритель не отождествлял себя с насильником и чувствовал чужую боль, как свою собственную. Во мне слишком сильна прививка отечественной литературы, ригористически осуждавшей насилие, — особую роль сыграли воззрения Льва Толстого. Потому мне кажется отвратительной картина Люка Бессона «Леон» — не могу заставить себя лить слезы над тяжелой судьбой и горькой участью дегенерата, сделавшего своей профессией убийство за деньги. Я прекрасно понимаю провокативный характер первой серии фильма Копполы «Крестный отец» — и все равно у меня нет желания разбирать, кто из изображенных бандитов «лучше». Все они — мерзкие пауки в одной банке.

Точно так же я абсолютно не приемлю той доморощенной философии блатного патриотизма, что пронизывает фильм Алексея Балабанова «Война», и того «военно-спортивного» насилия, которое сказывается в «Звезде» Николая Лебедева. Бывший киновед, изображая войну, мог бы ориентироваться и на великие пацифистские ленты, прославившие отечественное искусство на рубеже 50—60-х годов, а не на нынешний кич компьютерного розлива.

3. Я изображаю на экране историю XX века, и без показа обнаженного насилия обходиться здесь просто нечестно. Сами законы эстетики заставляли меня вводить в фильмы «Концерт для крысы» и «Темная ночь» устрашающее количество колющих и режущих предметов. С одной стороны, в этих образах всегда есть эротический подтекст, с другой — в них живут ассоциации, связанные с мифологическими мотивами заклания, жертвоприношения... Кроме того, насилие... киногенично: оно придает кинематографическим образам чувственную убедительность.

Николай Лебедев, *режиссер*

1. Мне не кажется, что проблема изображения насилия стала столь насущной лишь сегодня. Только что вернулся из Италии, где в лучших музеях рассматривал знаменитейшие полотна, целиком посвященные не просто насилию, но его эстетизации и воспеванию. Юдифь отсекает голову Олоферну, и фонтаны крови заливают многометровое полотно. Давид радостно демонстрирует миру труп Голиафа. Повсюду на картинах окровавленные переплетенные тела библейских воинов. Бледные лики мертвецов. И что?

«Пассажирка», режиссер Анджей Мунк

Насилие в искусстве — это форма выражения драматического конфликта. Шок от созерцания насилия — способ достижения зрительского катарсиса. Хичкок говорил, что насилие на экране может вызывать нездоровую реакцию (в смысле — желание подражать) лишь у нездорового сознания. Когда в Лос-Анджелесе поймали серийного убийцу и выяснилось, что свою третью жертву он лишил жизни после просмотра «Психоза» и под впечатлением от этой картины, журналисты набросились на Хичкока с требованием комментариев. Хичкок в ответ поинтересовался: «А какой фильм он смотрел перед тем, как совершил второе убийство?..»

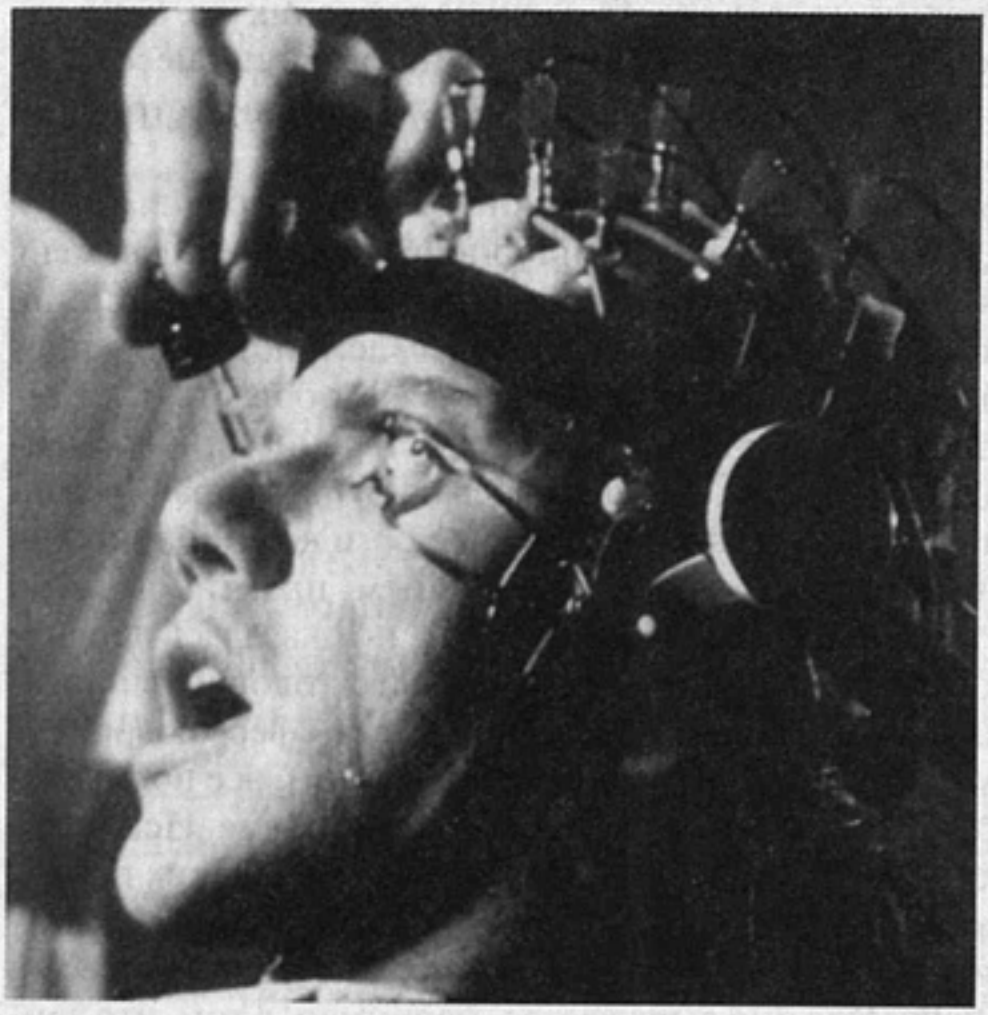
Взаимоотношения насилия в жизни и насилия в искусстве — вопрос вечный и, по-моему, довольно надуманный. История свидетельствует, что во времена самых жестоких режимов в искусстве зачастую царили спокойствие и благолепие. Посмотрите на светлоликих мадонн времен инквизиции. Или на иконы Рублева, написанные в черные и мрачные годы.

Стало ли сегодняшнее искусство более жестким, чем прежде? Пожалуй, оно стало более откровенным. И показ насилия, как правило, оказывается скорее художественным стилем или вызовом обществу. Парадоксально, но факт: чем более толерантно, благополучно и гармонично общество, тем более откровенна демонстрация насилия в искусстве, им порожденном. Подозреваю, что это некая форма подсознательного замещения, высвобождения комплексов, реакция массового сознания на гармонизацию общественных отношений.

Что же касается вопроса понимания природы насилия, то для меня он носит чисто теоретический характер. Человек соткан из добра и зла, из добродетели и порока, причем зло и порок изначально, по моему разумению, занимают в человеке главенствующее место. Цивилизация и культура искусственным образом привносят в человека добро и добродетель, законы морали и нравственности, но именно от этого человек как существо животное становится Человеком — существом духовным. Искусство играет в этом процессе важнейшую роль, но отнюдь не оттого, что показывает исключительно положительные образцы. Иногда по-

каз чудовищного, варварского насилия способен куда более мощно и целительно повлиять на сознание, нежели демонстрация так называемых «добрых примеров». Искусство способно прививать добро с помощью того, что развивает чувство отвращения к злу.

2. Горящая корова в фильме Тарковского об Андрее Рублеве. Эпизоды копрофагии в «Сало» Пазолини. В эти моменты я перестаю воспринимать искусство — для меня фильм превращается в грубую, жестокую и отвратительную имитацию реальности. Примерно те же чувства у меня вызывает мат, несущийся с экрана. Прием, призванный обезусловить условную реальность, у меня вызывает прямо противоположную реакцию — я начинаю видеть артистов, а не персонажей, и слышать текст, а не речь. Искусство, по моему убеждению, — это образ, а не прямое отражение.



«Заводной апельсин», режиссер Стэнли Кубрик

3. Я ненавижу и смертельно боюсь насилия в реальной жизни, поэтому все время думаю о нем в работе. В «Поклоннике», к примеру, рассказывается история неразвитого сознания, выпускающего в мир вполне реальных монстров. В этом фильме много насилия (показываемого всегда отраженно), потому что он говорит о том, насколько насилие отвратительно. «Змеиный источник» обвиняли в безнравственности и пропаганде насилия, тогда как для меня это была история провинциального (не в смысле территориальном, но нравственном) сознания, которое порождает смерть и ужас. А вот насчет «Звезды» какой-то кровожадный критик, напротив, осуждающе высказался в духе, что, мол, камера «кокетливо» отводит взор от сцены убийства, тогда как мне важнее было показать ощущения молодого героя, впервые присутствующего при казни и ошеломленного увиденным, показать естественную реакцию здорового сознания на насилие и смерть — реакцию отвращения. Таким образом, как вы видите, я только и делаю, что говорю о различных формах и видах насилия, — так старая дева любит подробно порассуждать о сексе. Но вот отведать насилия в любой его форме в реальной жизни я не пожелал бы никому — ни зрителям, ни, разумеется, себе самому.

Анатолий Осмоловский, *художник*

1. Искусство, несомненно, оказывает влияние на реципиентов. Но нет ничего общего между этим реальным влиянием и теми представлениями о нем, что бытуют в российской кинокритике и в широких слоях общества. Основная задача, которую преследует демонстрация насилия, заключается в том, чтобы анализировать агрессивные импульсы простых зрителей, а вовсе не в том, чтобы возбуждать их. Иными словами, речь идет об одном из факторов управления обществом. Настоящее насилие не может быть репрезентировано по определению, так как его конститутивной частью является осуществимость здесь и сейчас. На мой взгляд, после нынешней войны в Ираке у некоторых интеллектуалов произошло осознание, что право опирается исключительно на силу. Таким образом, осуществился возврат из «райского» времени постмодернизма с его рас-

слабленностью, отсутствием принципиальности, веселой дурашливостью, доходящей иногда до дебильности, к гегелевской диалектике (в широком смысле) с ее жесткими оппозициями и бескомпромиссными формулировками. Естественно, что в политическом и эстетическом аспектах актуализируется марксизм, переоткрытие которого состоится в ближайшем будущем. Это положит начало осознанию нашего собственного (российского) места в актуальном мире, пониманию того, «в какой стране мы живем и что мы потеряли».

Если же возвратиться к понятию «художественное изображение насилия», то основное здесь, на мой взгляд, эксплуатация человеческого восприятия, его банальности. Человек как зритель желает видеть насилие точно так же, как в качестве гражданина он желает быть управляемым. Это замкнутый процесс, поддерживающий сам себя. Все это имеет отношение к культурной индустрии, но в очень отдаленной степени к искусству.

2. Таких *«эстетических феноменов,* связанных с демонстрацией насилия» нет и быть не может. И наоборот, все, что связано с культурной индустрией, для меня неприемлемо и неинтересно. Впрочем, в этом вопросе стоит уточнить термин «демонстрация». Во времена постмодернизма под словом «демонстрация» иногда понималось прямое осуществление насилия (я имею в виду область искусства 90-х годов с практикой «прямого действия»). Это осуществление одновременно играло двоякую роль: с одной стороны, оно пыталось нащупать «края» реальности, с другой — осуществить идею дереализации реальности до конца (что заведомо невозможно). Я был инициатором и активным практиком этой тенденции. В искусство эта тенденция мало что привнесла, но оказалась провидческой в области политики. Вообще, на протяжении всех 90-х годов модернизационный политический импульс сохранялся исключительно в сфере современного изобразительного искусства (и поэтому был маргинальным), все политические партии погрязли в мракобесии, черносотенстве и ревизионизме. Искусства в 90-е годы в России было крайне мало (эта ситуация сохраняется до сих пор).

3. В той мере, в какой искусство является частью политики, насилие для него играет важную роль. Речь опять же идет о реальном физическом насилии здесь и сейчас. В изобразительном искусстве оно выражается, например, в том, что зритель должен прийти к назначенному сроку в определенное место — вне всякого сомнения, это есть насилие в чистом выражении. Наиболее передовые художники эту проблему делают одной из центральных в своем творчестве. Однако потенциальное увеличение художественного производства может существенно снизить этот аспект насилия (что в современной России кажется почти фантастическим). Что же касается образов насилия, то здесь нет проблемы, о которой стоило бы размышлять. Это область «работы» продюсеров и спекулянтов.

Михаил Рыклин, *философ*

1. В советские времена писалось много пропагандистских работ об эскалации насилия в кино и на телевидении западных стран. Канон показа насилия сформировался на Западе давно, и, на мой взгляд, ничего сенсационного в последнее время там не происходит. Напротив, после 11 сентября появились новые табу на демонстрацию насилия на экране. Ничего подобного местным «бандитским сериалам» в мире не наблюдается: это уникальный постсоветский феномен. Создается впечатление, что в последние годы буквально сбывается утверждение советского агитпропа о том, что *недопустимый уровень насилия на экране* существует, но реализует его не заокеанский дядя, а прямые наследники этого агитпропа.

2. Я не представлял и не представляю себя в роли цензора. Что-то мне может не нравиться, но в то же время об этом бывает интересно писать: импульсы времени иногда проходят через чудовищную дрянь, на какое-то время она преломляет их лучше всего. Выводить шлаки из организма — наш интеллектуальный долг; приемлемо все, что способствует этому, — насильственное и ненасильственное, плохое и хорошее.

3. Главный предмет моего интереса с самого начала — террор и, главное, специфика разных террористических логик, их несводимость друг к другу. Только постоянный интерес к этому сюжету позволяет мне быть последовательным противником насилия.

Дмитрий Светозаров, *режиссер*

1—3. Современная христианско-атеистическая цивилизация продолжает демонстрировать свою ханжескую суть и двойные стандарты нравственности. Голливудского режиссера линчуют за показ негра-насильника, а французский президент при этом может спокойно сидеть рука об руку с каннибалом из Центральной Африки (самолично видел подобную фотографию Жискара д'Эстена и императора Бокассы — то, что этой фотографии лет двадцать, не меняет дела, мы говорим о XX веке).

Пресловутая PC — политкорректность — в результате несложной этимологической игры превращается в политес, то есть обычную вежливость – понятие условное и к нравственности отношения не имеющее.

XX век явил миру примеры гомерического массового насилия, возведенного в систему — цена человеческой жизни на тоталитарной бирже реально упала до нуля. Но западные киноинтеллектуалы до сих пор способны обсуждать кадр препарирования глаза из «Андалузского пса», закрывая глаза на тот факт, что в ряде районов Европы овощи до сих пор, возможно, произрастают на остатке пепла жертв Дахау и Аушвица.

Ни одна честная политдуша в России не покаялась за миллионы загубленных в ГУЛАГе, за «солдатское мясо» (В. Кондратьев), которым закидали врага в Великую Отечественную... До сих пор спорят: двадцать или тридцать миллионов? Десяток миллионов божьих тварей туда или сюда — разве это вопрос для России?

Но только ленивый не пнет кинематограф за пропаганду насилия, развращающего и провоцирующего нашего девственного зрителя.

В 1873 году (NB!) Достоевский писал в «Дневнике писателя»: «Какие уж тут нравы добрые, когда народ пьян с утра до вечера...»

В какой-то степени я марксист — бытие определяет сознание. Насилие на экране — вторично. У него, насилия, сложнейшие исторические, политические, психологические, этнические (да-да!) корни.

Насилие — для меня это безусловно — «basic instinct». Гениальность Фрейда заключается, на мой взгляд, прежде всего в том, что он сформулировал истину: истоки душевного нездоровья кроются в подавлении основных инстинктов.

Прошлый век явил доказательства крушения всех и всяческих табу. Основной инстинкт вырвался на свободу.

Любая, в том числе христианская, мораль есть система вполне элементарных нравственных запретов. Поэтому мы можем говорить о крушении системы христианских нравственных ценностей.

Для меня интересно лишь то произведение искусства, которое исследует душу человека. Или — еще точнее — душевное подполье. То есть истинно глубокую правду о человеке. Как тут избежать такого феномена, как инстинкт насилия?

Во имя беспощадной правды о человеке искусство имеет право на его показ. Если же речь идет о неискусстве, о спекуляции на низменных инстинктах, то это за рамками обсуждения. Тут ответ, как выразился бы Владимир Вольфович, «однозначен».

Братья Гонкур мечтали о создании литературой «новой оптики», которая позволила бы по-новому взглянуть на человека. От себя добавлю — и внутрь. И оказалось — чем глубже, тем страшнее. И еще от себя, про оптику: это ведь гонкуровское «предчувствие кинематографа». Призрак кино.

Убежден, катарсиса в искусстве можно достичь через потрясение. Эмоциональный шок. Для того чтобы его добиться, художнику все разрешено. Подчеркну: художнику.

Впрочем, общество должно обладать законной возможностью ограничивать его, художника, аудиторию. Тут важное слово — «законной».

Для того чтобы писать мудрые законы, надобны мудрые законотворцы. Где их взять? Вопрос риторический.

Понимаю, что впадаю в противоречие. Однако художник обязан помнить об особенностях национальной аудитории. Если говорить о России, то в силу понятных исторических обстоятельств она в существенной своей части состоит из «нравственных имбецилов».

Про «не убий» они услышали только-только и то от священнослужителей, еще недавно служивших в известных органах. Поэтому не стоит уподобляться

«святой простоте» той старушки, которая подкинула сухого хворосту в плохо разгоравшийся костер Яна Гуса.

На искусство XXI века я смотрю печально. Оно увлечено внешним. Театр — все больше в поисках праформ, исследует ритуальную колыбель сценического искусства.

Литература и кинематограф, наоборот, все дальше удаляются в виртуальную реальность. То есть все дальше от человека. Современное искусство откровенно депсихологизируется. То есть дегуманизируется. К чему это приведет, для меня очевидно.

Павел Финн, *сценарист*

1. Чтобы ответить на первый вопрос, надо, как минимум, иметь определение того, что такое насилие.

Если под «насилием» понимать, скажем, пытку или казнь, то, конечно, в прошлом — например, в средние века — оно было куда изощреннее, чем в наше время.

Но, безусловно, понятие «насилие» шире. Война — насилие, любая несвобода — насилие, диктатура — насилие... Наконец, смерть — не что иное, как насилие...

Насилие проявляется на улице, в быту, в воспитании, в половых, семейных, служебных отношениях. Даже в отношениях человека с самим собой. Что такое «воля», как не одна из форм насилия?

Словом, насилие — соль той неизбежной трагедии, название которой — человеческое существование. Именно поэтому для искусства — и, начиная с великих греков, в первую очередь для драматургии, — насилие, как и возмездие, на мой взгляд, обязательно.

Извините за терминологию: насилие — базис, а нравственность, мораль, любовь к добру — надстройка. Но жестокость художника может быть оправдана только тогда, когда ее результатом становятся сострадание, очищение и выбор.

Видимо, существует какая-то эволюция способов и форм изображения насилия — от прошлого к настоящему. Но эта тема меня мало интересует.

И не с закономерным *развитием*, а скорее с закономерными *торможениями* культуры, понятыми как проявление эсхатологической сути времени и истории, связана фетишизация насилия. Которая всегда — и не без справедливости — будет защищаться словами Фрейда о том, что мечты и искусство служат для освобождения от навязчивых идей.

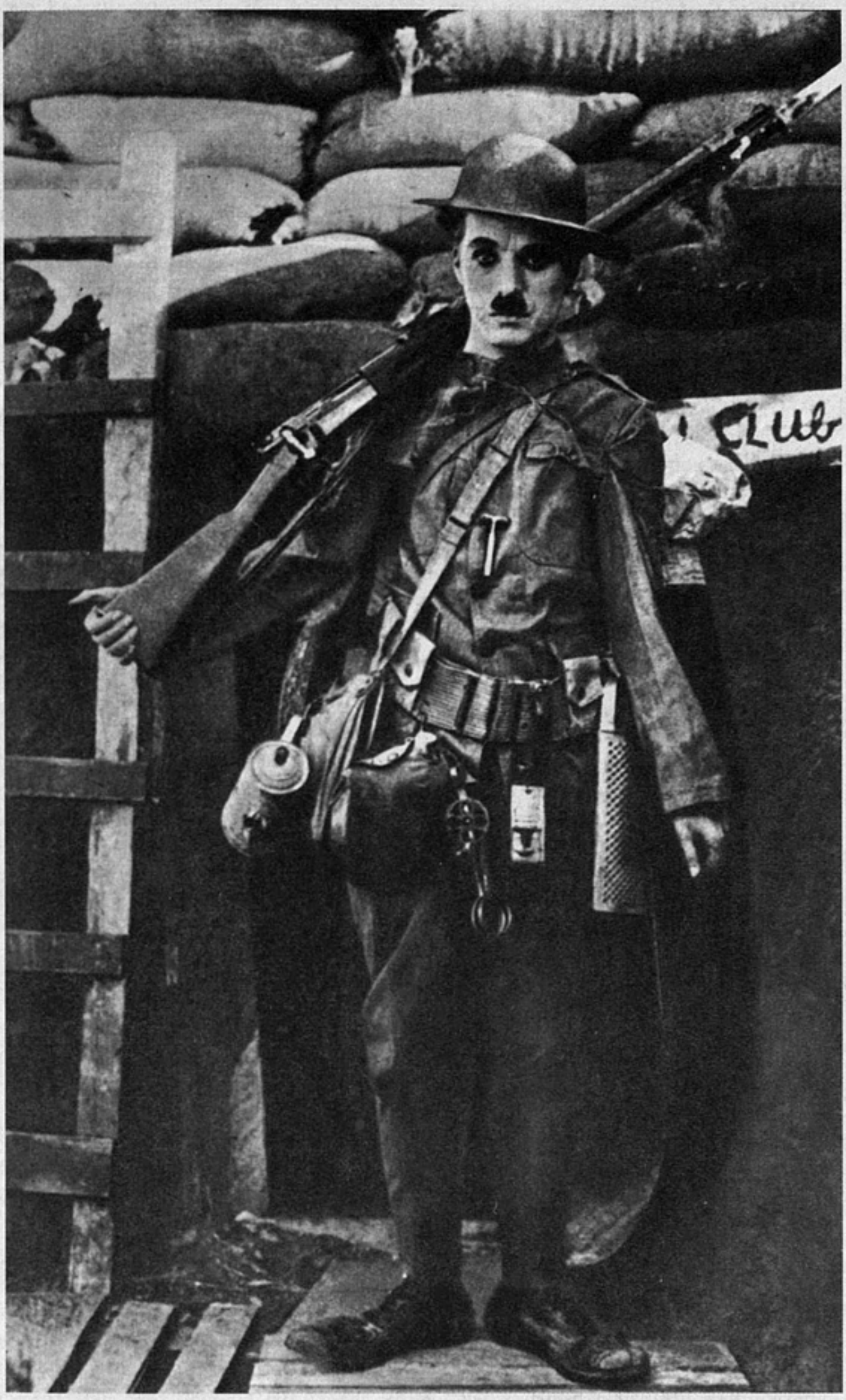
2. Все, не являющиеся *эстетическими* феноменами.

3. Достоевский говорил, что «искусство должно производить эффект». Как тут обойтись без изображения насилия?

Александр Хван, *режиссер*

1. Еще в конце XIX века проявилась потребность художников использовать все более интенсивные средства воздействия на публику. В музыке произошла так называемая эмансипация диссонанса, обозначенная Дебюсси, явленная Стравинским и Прокофьевым, доведенная до абсурда Шёнбергом и другими нововенцами; музыка вообще впервые расслоилась на филармоническую и «легкую», к которой почему-то относится и джаз. Что происходило в изобразительном искусстве и литературе, мы все помним. Примерно тогда же появилось и кино. Названия самых заметных немых фильмов — «Нетерпимость», «Большое ограбление поезда», «Сломанные побеги», «Стачка» — говорят сами за себя. Кино родилось на пике объединения человечества и явления его в качестве стихийной силы, способной преобразовать мир подобно геологическому процессу. Произошло это глобальное явление под знаком буржуазности. Тогда же, кстати, случилась и первая мировая война...

Два этих параллельных процесса — родовых мук единого человечества (которых, кстати, оно, не дай Бог, может и не выдержать) и потребность «творцов» охватывать все большую аудиторию, воздействуя на нее все более сильными



«На плечо!», режиссер Чарли Чаплин

средствами, — и породили необходимость использовать тему насилия в главном искусстве XX века — кинематографе.

Парадокс в том, что на новом рубеже веков кинематографическое насилие снова смогло стать смешным — фильмы Тарантино или Бениньи тому пример. Я пишу «снова», потому что до этого был Чаплин.

2. Для меня абсолютно неприемлемо ни в искусстве, ни в жизни наслаждение чужим страданием, его смакование — то, что называется садизмом.

3. Понятие «драматургия» связано прежде всего с понятием «конфликт». Главная тема моих фильмов — страсть, данная свыше как призвание и выводящая тем самым моих героев за рамки обыденности. Без насилия тут не обойтись.

Тофик Шахвердиев, *режиссер*

1. Сегодня драки на киноэкране все чаще воспринимаются не как мордобой, а как балет. Зритель, понимая, что ему показывают имитацию насилия, следит, с каким артистизмом эта имитация осуществляется. Герой ловко наносит удары из самых неудобных положений, а многочисленные враги никак не могут справиться с ним, и это не может не радовать публику. Нередко создатели фильмов пренебрегают правдоподобием ради демонстрации того или иного боевого «па», и мы легко прощаем им это. Киногерой-драчун все больше становится похожим на персонажа электронных игр. Такое зрелище выглядит забавно и не страшно. Это игра в насилие, и чем она остроумней, тем инте-ресней.

Параллельно идет рост бесстыдства по всем направлениям и в литературе, и в театре, и в кино.

Нередко спорят, что является порнографией, а что нет. Здесь все очень просто, нечего голову ломать. Когда стыдно, то это порнография. Насилие в кино, показанное правдоподобно, страшно, ради эпатажа, ради того, чтобы затащить зрителя в кинозал, я отношу к порнографии. Истории, полные убийств, издевательств и всяческих извращений, делать завлекательными намного легче, чем на пресном положительном материале. Я лично предпочитаю это «чем». Нечестно завоевывать внимание зрителя, показывая ему мерзости насилия или извращения. Мерзости завораживают, потому что нормальный человек обычно их избегает, не видит, а здесь они вдруг, на тебе, — перед глазами. Как на Луну попал. Человек платит деньги, смотрит на экран, не может оторваться, но в том нет его заслуги. Так кошку заманивают валерьянкой.

Закономерность развития культуры и социальной психологии заключена в неизбежности самого развития. Человечество и его передовая часть — кинозрители — развиваются неминуемо: кто по линии ума и вкуса, кто по линии пренебрежения тем и другим. Кому что досталось. Нечто похожее говорил А.Чехов: «Университет развивает все способности, в том числе и глупость».

2. В связи с демонстрацией насилия если я и наблюдаю *«феномены»*, то не эстетические, а исключительно антиэстетические. Мне кажется странным и неприемлемым само сочетание слов «насилие» и «эстетика». Понятие «эстетика» приложимо лишь к явлениям, суть которых заключена в гармонии, насилие — это разрушение гармонии, неспособность к ее созданию. А если гармония все-таки возникает, то, значит, имелось в виду не насилие, а что-то другое. Когда же насилие имеет место в сюжете как действенный элемент, оно должно быть обыграно так, чтобы служить поводом для развития истории, но не предметом первостепенного внимания и не сутью повествования.

3. Роль насилия в *«нашем творчестве»* велика. Оно в борьбе с самим собой, с помощниками, в организации съемок, в работе с актерами и неактерами, в добывании того, к чему стремишься... Насилуешь себя, насилуешь других, и все это ради того, чтобы в конце концов на экране никто этого насилия не заметил.

Евгений Юфит, *кинорежиссер*

1. Развитие средств массовой информации, появление телевидения, быстрота создания и доступность видеофильмов — все это изменило отношение к аудиовизуальным произведениям, сделав кино массовым «народным» продуктом, ориентированным прежде всего на апологию вульгарно-бытового мироощущения и криминально-милитаристского менталитета.

2. Использование и демонстрация физических уродств, насилие над детьми и животными.

3. Мое творчество больше связано с исследованием иррациональных и психопатологических проявлений в человеческой психике. Жестокость в форме логически мотивированного применения силы меня не интересует. Мазохизм, суицид, массовые немотивированные психозы — лейтмотив моего творчества.

Объединение каскадеров МАСТЕР

ПОБЕДА

РОССИЙСКИЙ ОРГАНИЗАЦИОННЫЙ КОМИТЕТ

ОБЪЕДИНЕНИЕ КАСКАДЕРОВ "МАСТЕР"

при поддержке:

Российского организационного комитета "Победа", Департамента по молодежной политике Министерства Образования РФ, Правительства г. Москвы, Комитета по делам семьи и молодежи Правительства г. Москвы, Комитета межрегиональных связей и национальной политики, Национальной Молодежной Лиги России, Комитета по культуре г. Москвы, Союза Кинематографистов РФ, Гильдии актеров кино России, Российского агентства "Информкино"

ПРЕДСТАВЛЯЮТ

VI Московский Международный Фестиваль Трюкового Искусства и Кино "Прометей"

20 июля 19.00-23.00

Историко-Культурный Комплекс "Сетуньский Стан" (2-ой Сетуньский пр-д 5Б)

Торжественная церемония Открытия Московского Международного Фестиваля Трюкового Искусства и Кино "Прометей"

21-23 июля

Центральный Дом кинематографистов (Васильевская ул., д. 13)

VI Московский Международный Кинофестиваль Трюкового Кино

Конкурсный и ретроспективный показ Кинофестиваля, творческие встречи съемочных групп со зрителями, шоу-программа

24 июля 19.00-21.00

Центральный Дом кинематографистов (Васильевская ул., д. 13)

VI Московский Международный Кинофестиваль Трюкового Кино

Церемония Закрытия и награждения победителей Кинофестиваля

1 августа 16.00-23.00 Аэродром "Тушино"

VI Московский Международный Фестиваль Каскадеров

Трюковое шоу "ЛУЧШИЕ КАСКАДЕРЫ МИРА". Финал Фестиваля каскадеров. Церемония Закрытия и награждения победителей Фестиваля.

Справки по телефонам: 729-36-34, 107-23-61, ф.240-35-33

www.prometey.net stuntman@4unet.ru

ВКЛЮЧИ 102,5 Rock
СОНЕТ сотовая сеть
ДОСУГ
КИНО ПРОЦЕСС
MOBILE EXPRESS PAGING
ВЕЧЕРНЯЯ МОСКВА
ДОСУГ в Москве
КИНО ПАРК

Р Е П Е Р Т У А Р

«Русский ковчег»,
режиссер
Александр Сокуров

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Русский контекст

Работоспособность Сокурова уже перестала удивлять, у него тот же темперамент, что и у Пикассо, который, как вулкан, исторгал из себя лаву произведений, созданных в самой разной технике. Сокурова тоже... много: он снимает фильмы разных видов и жанров, для экрана и телевидения, и больше всего, кажется, боится остановиться. И с каждым новым фильмом он разрушает сложившееся представление о себе.

Герои его картин «Круг второй» и «Камень» — персонажи, которые были даже не тенями, а материализованными субстанциями духа. Они пребывали в некоем условном пространстве, словно на границе бытия и небытия, и сами словно бы выражали это пограничное состояние. Этими лентами Сокуров, казалось, закрепил за собой репутацию художника герметичного и метафизического. Кто предполагал, что в его художественном мире появятся Гитлер («Молох») и Ленин («Телец»)?.. После этих медитаций на тему тиранов возник «Русский ковчег»— впечатляющий по изобретательности и трудоемкости тревеллинг внутри Зимнего дворца. В этом «полнометражном» едином плане и деталь холста, и огромная костюмированная массовка объединены непрерывным движением камеры и как бы перетекают друг в друга, словно вязкая материя на сновидческом холсте сюрреалиста.

Ни одна лента Сокурова не вызывала такой нервозности в российской критике, как эта. Раздраженные фельетоны ее противников расписы-

«Русский ковчег»

Авторы сценария **А.Сокуров, А.Никифоров, Б.Хаимский**

Режиссер **А.Сокуров**

Оператор **Тильман Бюттнер**

Художники **Е.Жукова, Н.Кочергина**

Звукооператоры **В.Персов, С.Мошков**

В ролях: **С.Донцов, Л.Мозговой, М.Сергеев, Н.Никуленко, А.Малныкин, М.Кузнецова, Ю.Журин и другие**

«Эрмитажный мост», Государственный Эрмитаж, Министерство культуры РФ, Egoli Tossell Film AG, KOPPFILM, КИНО-ПАРТНЕР, ФОРА-ФИЛЬМ

Россия — Германия

2002

вают, как «король авторского кино, создав вялый, растянутый на полтора часа «юбилейный» видеоклип о красотах Эрмитажа, оказался голым».

Действительно, трудно снять Эрмитаж менее удачно, чем это сделано при помощи так называемых новых технологий. Даже когда взгляд камеры убегает в глубь коридоров, она бессильна передать саму глубину пространства — перспектива здесь все равно по-телевизионному плоская, а изображение качающихся, неестественно развалленных оптикой интерьеров причиняет почти физическое страдание тому, кто любит Эрмитаж.

По картинам на стенах камера скользит бегло и невнимательно — они сняты в столь же неестественно запрокинутых ракурсах и кажутся одинаково темными. (Сравним хотя бы, как при помощи старых технологий Ален Рене в черно-белых фильмах передавал само ощущение цвета у Гогена и Ван Гога, или фрагменты холстов, словно бы походя прослаивающих действие в лентах Года-ра...) Курьезен здесь и подход к живописи. Скажем, Эль Греко не рисовал портретов, а выражал духовные субстанции, и перед его экспрессивным холстом странно восхищаться «красивыми руками» апостолов. Это взгляд не любителя живописи, а экскурсанта, у которого нет личностного восприятия искусства, а за проникновение в его тайны он принимает выискивание примитивных аллегорий — что символизируют петушок и собачка в углу холста?.. Экскурсант обожает благоговейно узнавать на холстах героев Священного Писания и выслушивать исторические анекдоты о том, как трепетно относился к живописи ее главный ценитель — государь император. А с собственно живописью он решительно не знает что делать: вот и персонажи «Русского ковчега» зачем-то нюхают рамы, перед холстами заламывают руки и даже поют (!) — а можно еще сплясать, в зале Рембрандта места много.

Однако Сокуров — бесспорный классик и давно заслужил право на благожелательное истолкование. Иные морализаторские побасенки, написанные Львом Толстым специально «для народа», или «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя сами по себе производят пародийное впечатление, но в контексте их творчества вполне закономерны. И сторонники, и противники «Русского ковчега» не делают, казалось бы, очевидного — не судят этот фильм по его собственным законам.

Сама идея снять Эрмитаж единым полуторачасовым кадром несет в себе родовые признаки концептуального искусства, у которого свои отношения с традиционной эстетикой. Никто не выискивает специфически живописных достоинств в «Черном квадрате» Малевича, в работах Энди Уорхола или Ильи Кабакова. Столь же бессмысленно толковать об актерской и даже об операторской работе в фильме, имеющем родовые черты того вида искусства, где умозрительные концепции объявляются заранее и как бы важнее их воплощения.

Удивительно, что подобный «головной», логически вычисленный фильм снял художник, имевший репутацию мастера как раз спонтанного, иррационального и интуитивного, постигающего реальность не логикой, а озарением. Фильмы Сокурова отличались как раз многозначностью смыслов и имели сложный и «нелинейный» эмоциональный эффект.

Произведения концептуального искусства немыслимы вне широкого культурного контекста и не могут быть адекватно оценены сами по себе. Российские критики, пишущие о «Русском ковчеге», то избегают, то прямо с порога отметают всякие соображения о контексте, в котором, как и всякое явление культуры, находится и эта лента. Контексты, куда она органично вписывается, многообразны и совершенно очевидны.

Скажем, отчего не вспомнить, что первую игровую ленту в Эрмитаже снял Сергей Эйзенштейн? Его фильм «Октябрь», создававшийся к 10-летию революции — эффектная рифма к «Русскому ковчегу», официальная городская премьера которого состоялась в дни празднования 300-летия Петербурга. Да и сам образ ковчега, спасающего культуру прошлого от хаоса разбушевавшихся стихий, прямо перекликается с другим, самым знаменитым морским кораблем нашего экрана — с эйзенштейновским броненосцем, романтически призывающим на борьбу с угнетателями.

Отсылки к фильмам Эйзенштейна в «Русском ковчеге» неявны и, скорее всего, подсознательны: по залам Эрмитажа разгуливают два морячка, а при ви-

де плотной толпы аристократов, торжественно спускающихся по парадной лестнице Эрмитажа, как не вспомнить смятенную толпу горожан на Одесской лестнице, спасающихся от карателей.

Известно, что в фильме «Октябрь» Эйзенштейн опробовал свой метод «интеллектуального монтажа» с его короткими кадрами, оркестрованными изощренно и музыкально. Сам отказ Сокурова от монтажа в фильме об Эрмитаже носит не столько эстетический, сколько идеологический характер. Он является полемичным отторжением принципов революционного авангарда и говорит о резком разрыве с этой влиятельной традицией отечественной культуры.

Тем не менее в структуре этой, казалось бы, принципиально новаторской ленты темы и мотивы советской киноклассики присутствуют. И часто в необыкновенно трансформированном виде. Мир петербургской культуры открывает здесь для себя некий европеец, который поначалу ворчлив и скептичен, но постепенно сам словно становится частью Эрмитажа и уже не хочет покидать его. В этом сквозном герое российская критика отчего-то увидела... маркиза де Кюстина, написавшего злую и экстравагантную книгу о николаевской России. Однако милый чудак из «Русского ковчега» совсем не похож на язвительного маркиза. Забавно, но в линии иностранца, восторженно открывающего для себя «страну чудес», брезжит излюбленный архетип советского кинематографа, еще в 1924 году классически воплощенный в фильме Л.Кулешова «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Его герой, наивный мистер Вест, поначалу запуганный слухами о таинственной и дикой стране большевиков, после зрелища парада на Красной площади протирает очки и телеграфирует своей Мэри в Нью-Йорк, чтобы она украсила квартиру портретом Ленина. Эта лента стала началом целого цикла произведений, где человек Запада, поначалу предубежденный к социализму, все более восторженно открывал для себя достижения и преимущества «нового мира». В фильме Сокурова, напротив, путешественник очарован тем, как бережно державная Россия хранит ценности и традиции Старого Света и успокаивается: никакой дикой России нет и в помине, напротив, все здесь столь же благопристойно и чинно, как и у него дома, в Европе.

За стенами Эрмитажа гуляют пенные валы разбушевавшейся, готовой поглотить все живое стихии. Как не вспомнить знаменитый образ «революционного потопа» из пьесы Владимира Маяковского «Мистерия-буфф», первое представление которой можно было бы увидеть из окон Эрмитажа как раз в 1918 году, в годовщину революции, — ее премьера состоялась прямо на Дворцовой площади. Центральным образом пьесы был... ковчег, который к берегам «светлого будущего» приносил, разумеется, лишь представителей пролетариата и трудового крестьянства, а разные там ноющие интеллигенты и прочие эксплуататоры были благополучно отправлены вниз головой прямо в бушующие волны. Конечно, современный художник бережно подбирает для своего ковчега совсем иную публику. В разное время с российского парохода современности сбрасывали то Пушкина, то Николая II. В «Русском ковчеге» они представлены как фигуранты единого потока российской истории, и никакого видимого антагонизма между ними не наблюдается. В залах Эрмитажа собрано исключительно приличное общество — люди света и интеллигенция, как-то не очень, правда, заметны здесь рабочие и крестьяне, впрочем, нельзя объять необъятное. С вульгарным классовым делением на «чистых» и «нечистых» покончено, торжествуют гармония и историческая справедливость.

Однако... главный парадокс «Русского ковчега» состоит в том, что он полемичен не только по отношению к тому крылу отечественной культуры, которое принято считать революционным. Бушующая стихия, от которой спасаются герои Сокурова, отсылает также и к сквозному образу самой петербургской поэмы — к апокалиптическому наводнению из «Медного всадника», погружающему величественный и прекрасный город в стихию хаоса и словно разрушающему его на глазах.

Петербургская культура несет в себе ощущение катастрофы. Она — эсхатологическая по своей природе и словно рождена грозным пророчеством: «Петербургу быть пусту!»

Культура города точно зафиксировала каждое колебание почвы перед оче-

редной социальной катастрофой. Поэтому петербургская культура — не остров средь иррационально разбушевавшихся стихий. Она сама — стихия, не просто напророчившая, но вызвавшая и выразившая революцию. Стоит прочесть под этим углом зрения страшную и гениальную повесть «Шинель», где чиновник, которого всю жизнь унижали и обкрадывали, в конце концов бунтует и превращается в демона ночи, грозного мстителя за всех поруганных и оскорбленных.

Образ власти в петербургской культуре всегда был гибельным и губительным — в поэме Пушкина «Медный всадник» виновником рока, тяготеющего над городом, являлся его «строитель чудотворный». Державная власть рисовалась культурой как эпицентр хаоса и тотальной неустойчивости российского государства — жизнь подтвердила все пророчества романа Андрея Белого «Петербург», казавшегося когда-то лишь модернистским экспериментом.

Повесть «Старуха» была написана ленинградским литератором-авангардистом Даниилом Хармсом в 1939 году. В ней былой метельный, хмельной, туманный и завораживающий загадками Петербург обрел наконец устойчивость и определенность... тюрьмы, казармы и кладбища. Традиционные темы петербургской культуры проигрываются здесь в мертвенном пространстве города, где нет Эрмитажа, Летнего сада и даже Медного всадника. Хармс изобразил город пустым и изнемогающим от уже привычного страха. Этот образ убитого, растоптанного тоталитарной властью города стал настоящим эпилогом петербургской культуры.

В фильме А.Сокурова, присягающего на верность петербургской культуре, она явлена не только избирательно — ее глубинные темы и мотивы вывернуты, как перчатка, наизнанку. Стихия разгулялась здесь вне стен Эрмитажа, а сам он — спасительный и надежный «ковчег» средь разгулявшегося хаоса. Зимний дворец — не просто центр российского просвещения, собрание шедевров культуры или, наконец, символ того самого окна, которое прорубил в Европу царь Петр. Пафос ленты сосредоточен в фигуре его главного хозяина, этакого обобщенного Императора всероссийского. Не важно, в какой ипостаси — Петра I или Николая II — он здесь появляется, главное, он подан с той репрезентативностью, которая в советские времена отличила разве что изображения членов политбюро. Державной волей вершатся дворцовые ритуалы, устраиваются представления, смотры, балы и ассамблеи, приобретаются и даже развешиваются по стенам шедевры живописи — словом, в очаге культуры хранится и поддерживается живительный огонь.

Державная власть здесь — единственная твердыня и точка опоры в мире бушующего хаоса. Что до великих российских художников, то в эту историческую массовку включены лишь те, кому монархи пожаловали роль придворных лицедеев или государственных служащих. Екатерина II милостивыми хлопками в ладоши поощряет придворных артистов, Пушкин, все выясняющий отношения с вертихвосткой Натали, предстает в пресловутом мундире камер-юнкера, Грибоедов упомянут в качестве посла. Даже легендарные хранители Эрмитажа озабочены здесь сохранностью... царского трона.

Петербургская культура отдавала свое сострадание сирым мира сего, погибающим на панели и задыхающимся в туманах и ядовитых испарениях большого города. Ее любимым героем был поэт и разночинец, словом, «чудак Евгений», спасающийся от чугунных копыт самодержавной власти.

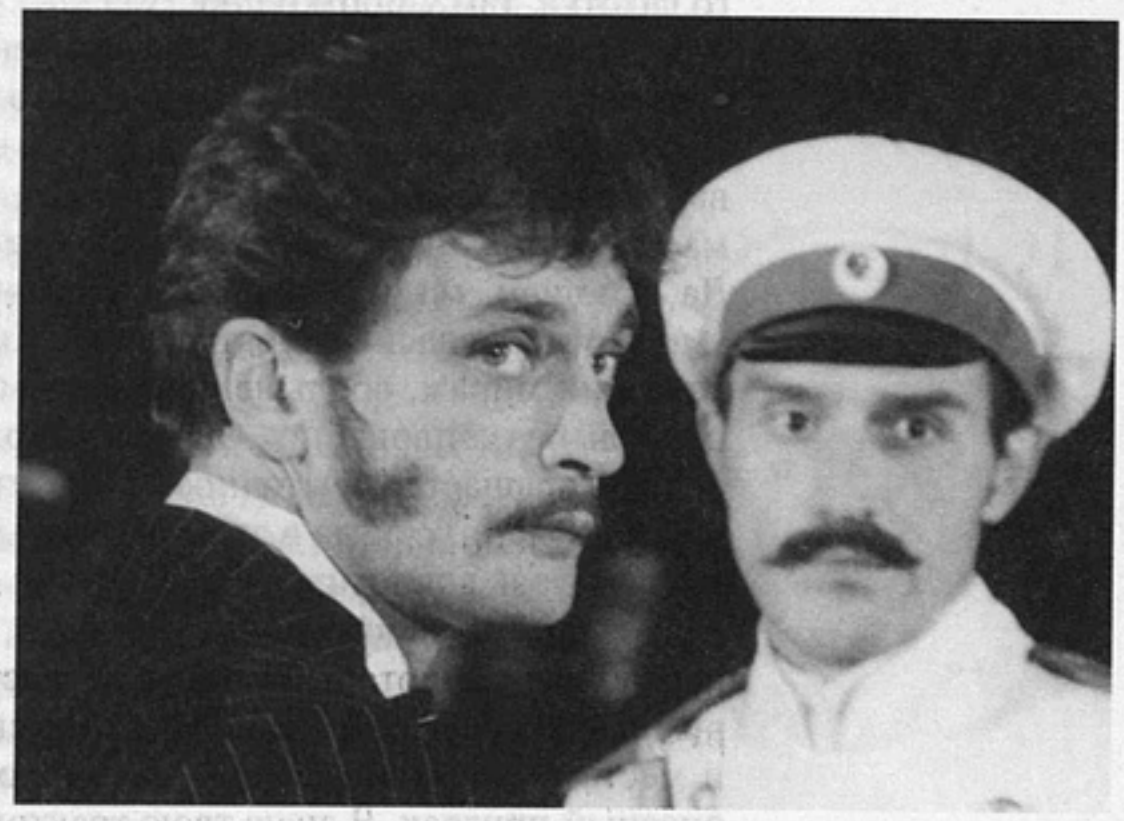
Александр Сокуров, поставивший фильм «Тихие страницы», очень вольную, но петербургскую по духу экранизацию «Преступления и наказания», прекрасно это знает. Автор лент о Гитлере, Ленине и Сталине, конечно же, знает и строчку О.Мандельштама «Власть отвратительна, как руки брадобрея». То, что этот большой художник снял сегодня ленту, не просто подвергающую ревизии основные постулаты отечественной культуры, но словно подменяющую ее культурой придворной и великодержавной, говорит столько же о его эволюции, сколько и о настроениях общества, «ковчег» которого из эпохи революционных потрясений медленно вплывает в эпоху консервативной реставрации.

Разговор в пользу вечности

Действующие лица:
Господин А. — защитник фильма режиссера Владимира Бортко «Идиот»
Господин Б. — противник фильма Владимира Бортко «Идиот»
Летний день, загородный дом, терраса. Господа обедают.

А. Никогда не пойму я твоего негодования. Что, собственно говоря, произошло плохого? Идея соединить наконец золотой запас русской классики с новоизобретенным способом доставки зрелищ массам давно носится в воздухе. Достоевский безоговорочно сильнее любого из проживающих нынче на земле сценаристов, даже пусть его маленько обкорнали по части отвлеченных суждений. Герои-то все остались, текст-то звучит самый подлинный, и вообще на сегодня это самая подробная экранизация Достоевского. Фильм смотрели почти что всей страной, как когда-то «Семнадцать мгновений весны». В библиотеках народ метет «Идиота» с полок, что, надо заметить, внушает некоторую тревогу. Кто их знает, эти массы, что они там вычитают. Вон в перестройку смели стотысячные тиражи Ницше и Шопенгауэра — полюбуйтесь теперь на новый русский мир. Твоя нелюбовь к этому невинному фильму меня просто смешит. Нельзя так серьезно, друг мой, относиться к искусству. Это всего лишь невроз, поскольку людям нужно не искусство, людям нужно личное счастье. Если их развлек этот «Идиот» вечерком, под чай или водочку, с перспективой совокупления ночью, то и слава Богу.

Б. Дело в том, что у меня другая, нежели у тебя, точка отсчета. Я всегда осмеливался судить, поскольку известная максима: «Не судите, да не судимы будете. Какой мерой будете мерить, такою возмерится и вам будут мерить» меня нисколько не страшит. В ней нет запрещения суда. В ней предупреждение: вас будут судить тем же самым судом, каким вы судите других. Готовы ли вы к этому? Так



«Идиот»
Автор сценария и режиссер **В.Бортко**
Оператор **Д.Масс**
Художники **В.Светозаров, М.Николаева**
Композитор **И.Корнелюк**
Звукооператор **В.Персов**
В ролях: **Е.Миронов, В.Машков, Л.Вележева, О.Будина, А.Лазарев-мл., А.Смирнов, А.Петренко, В.Ильин, И.Чурикова, О.Басилашвили, М.Боярский, М.Киселева и другие**
2-Б-2 по заказу РТР при участии Министерства культуры РФ
Россия
2003

вот я готов. Я, как это ни смешно и странно выговорить, служу истине. А истина говорит мне, что милосердие без справедливости никуда не годится. Итак, «Идиот» пришел в каждый дом. Ну и что в этом такого уж светоносного? Когда-то это сверхъестественное сочинение обожгло мыслящий мир. Сейчас перед нами поверхностный, вздорный, неглубокий фильм, который может вызвать интерес только у тех, кто не читал или читал очень давно роман Достоевского. Так, ретросериальчик с блудными красавицами и сумасшедшими генералами.

А. Да, конечно, режиссеру пришлось приспособить как-то Достоевского к интересам сериала, рассчитанного на простого зрителя. Совершенно невозможно было, к примеру, воплотить огромную исповедь Ипполита Терентьева, эту ментальную горячку, которая захватывает в чтении, но невозможна, надо полагать, на экране. Никакой самый распрекрасный актер не может сыграть бунт духа против природы. Это бунт самого Достоевского, это его высокая болезнь — потому что Достоевский суть огромный и больной дух, — болезнь, загримированная под некоего персонажа. Бортко, действительно, срезал определенные чрезмерности автора, кстати говоря, абсолютно ненужные обыкновенным людям.

Б. А вот не могли бы обыкновенные люди оставить Достоевского в покое, который он, надо заметить, всею мученической жизнью своей заслужил? Великий дух, известный нам как Федор Достоевский, немало выстрадал на этом свете, наверное, именно он был Иовом. Это совершенно необыкновенный дух, занимающий исключительное положение в мироздании. Только ему позволено спорить с Творцом о Творении. Только он способен был пронзить собой всю христианскую историю и переплавить всю известную реальность в изумительные образы уже нечеловеческой яркости и силы. Достоевский весь — исключителен, чрезмерен, несоизмерим ни с кем в литературе. Каким же образом можно его причесать, пригладить, приспособить к нуждам трудящихся? Да только одним — наипошлейшим. Вот ты говоришь, что исповедь Ипполита невозможно сыграть. Это значит одно — ее и не нужно играть. Не нужно брать хорошенького бесцветного актера, который даже не знает, что такое чахоточный кашель (потому что это особенный кашель), и кашляет, как при средней тяжести простуде. Вот тебе и разница между великим и посредственным — где у Достоевского чахотка, там у Бортко простуда.

А. Конечно, у Достоевского все доведено до крайности. Поэтому умные люди и советовали употреблять его малыми дозами. Скажем, Томас Манн написал статью под заглавием «Достоевский — но в меру». Этот большой и несколько лукавый друг человечества предупреждал, что в бунтарстве Достоевского кроется масса ментальных опасностей, которые всегда могут превратиться в реальные. Да, в общем, так и произошло. Поэтому сериал «Идиот» можно счесть таким умеренно безопасным Достоевским. Князь Мышкин, собственно, великий трагический мираж, обольщение, фантом. Дух без природы, Христос без солнца, призрак без воплощения. Он говорит о любви, на которую физически не способен. Он обещает несбыточное и мечтает создать призрачный рай, правда, совершенно неясно, откуда в этом раю возьмутся дети. Неужели ты хотел бы, чтобы этот призрак воплотился в наши дни и обольстил мир? Чтобы он поманил в никуда и закрыл собой солнце, природу, чудесную земную любовь? Да, сейчас у нас нет актера, который мог бы осуществить этот фантом во всей его опасно чарующей красе. Но Евгений Миронов сыграл все-таки на пределе возможностей и местами очень интересно. Во всяком случае, этот Мышкин действительно опасный призрак. Я знаю твою трактовку судьбы Евгения Миронова, что, дескать, он был назначен обществом исполнять обязанности великого актера и, не будучи таковым, теперь страдает под тяжким бременем ответственности. Но это все не так уж и плохо. Если человека назначают исполнять обязанности, он может со временем начать соответствовать занимаемой должности. Может, это вообще главная метафизика судьбы. Если помнишь, Владимира Путина тоже назначили исполнять обязанности президента, и вот постепенно, смотри, он вроде бы начинает действительно становиться президентом. Так что и Миронов тоже растет, как говорится, над собой.

Б. Миронов может сколько угодно расти над собой, но расти ему некуда — там профессиональный потолок, о который будет биться эта бедная голова. Разговор короткий: нет актера на Мышкина, нет и любой интерпретации «Идиота».

Надо все-таки знать свои возможности, и если тебе, к примеру, предлагают сыграть Ивана Карамазова, надо вежливо, но твердо отказаться: «Нет, не могу я играть Ивана Карамазова, нет силушек». А не браться сыграть невозможное в надежде — это я фантазирую — на то, что Олег Меньшиков обзавидуется. (Поскольку это меньшиковская роль.)

А. Но князь Мышкин — никак не меньшиковская роль.

Б. Разумеется. По внешним параметрам Евгений Миронов совпадает с описанием князя у Достоевского.

А. Очень даже совпадает! Приятное русское лицо. Глаза большие, светлые, речь легкая, торопливая. Какая-то фантомность, бесплотность ощущается. Есть излучение обаяния, желание нравиться, угодить, сделать приятное, милое. Не может выносить злобу, раздражение, боится раздора.

Б. Ты случаем не Хлестакова сейчас описываешь? Потому что для князя Мышкина всего этого маловато. Потому что в князе сияет лучик небесной гармонии — трагической, оторванной от земли, потерянной и обреченной, но именно небесной. Это и зачаровало всех обитателей романа, это зачаровало и многих читающих жителей Земли. Чем он всех обольстил, чем пленил сразу, с первого появления? Отчего угрюмый Рогожин немедленно рассказал свою жизнь ему прямо в вагоне, отчего, посмотрев в его глаза, генерал Епанчин, не собиравшийся с ним и минуты разговаривать, тотчас переменил решение и в один миг они стали друзьями? В фильме это никак не понятно. Смотрит на тебя милый молодой человек, как бедная овечка. Значит, все дело в том, что генерал — очень добрый человек и пожалел бедолагу. Ну, Олегу Басилашвили только скомандуй: сегодня мы играем доброго генерала! Дело не в том, что генерал Епанчин добр, а в том, что людей пронзает один взгляд небесного Князя. Когда Мышкина играли Юрий Яковлев и Иннокентий Смоктуновский, таких вопросов не возникало. В них сверкала красота — у Яковлева душевная, у Смоктуновского духовная. Нет в Миронове этого! Он не пронзает, а подстраивается, угождает, хочет всегда и всем нравиться. «Полюбите меня, я хороший» — вот что сияет в его круглых напряженных глазах, точно высматривающих, кого бы еще приручить, очаровать и, собственно, надуть...

А. А мне очень понравился план в начале картины, когда Мышкин идет по Петербургу в нелепой круглой шляпе, с трогательным узелочком в руках. Кроткий, бедный, чистый. Нет, почему, этого можно полюбить.

Б. Некоторые статичные планы в самом деле удались. Вообще, фотографиями актеров, занятых в сериале, вполне можно заменить иллюстрации Ильи Глазунова к Достоевскому. Такая внешняя, эффектно поверхностная живописность, глаза большие-пребольшие, все так прорисовано-очерчено, аж дышать нечем. И актеров-то режиссер пригласил самых известных, самых раскрученных, самых замыленных. Ни одного открытия.

А. У тебя уж всякое лыко в строку! Чем же плохо, что Бортко дал работу хорошим, известным актерам? Им играть нечего, публика между тем ждет.

Б. Оставим в покое нашу публику, которая ничего не ждет и ни в чем не разбирается. У нас не Италия, где официанты знают Верди назубок, где шикают в театре и однажды забросали помидорами Паваротти. Это бывает на родине гармонии. А у нас, на родине хаоса, певцами именуются люди, открывающие рот под чужую фонограмму. Что касается актеров, то позвольте спросить: по-вашему, они умеют играть? По-моему, нет. То, что я видел в «Идиоте», — это за редким исключением обыкновеннейшая сериальная игра лицом и раскрашивание текста. Изображается самая внешность, поверхность, первый очевидный план — тут я задумался, тут рассмеялся, тут опечалился и т.д. А что за этим стоит, что скрывается (у Достоевского всегда что-то скрывается)? Какой человек? Ведь мы же понимаем, что «человек Достоевского» — это весьма непростое существо, ведь самое слово «Достоевский» стало синонимом высшей степени умственной и нравственной сложности. Мы же говорим: «Ну, это уже Достоевский какой-то!» — когда хотим охарактеризовать очередной жизненный надрыв, нарыв, лихоманку, кипение больных и сложных страстей. Смешно сказал однажды режиссер Алексей Герман. «Достоевский,— заявил он, — писатель-то сложноватый... Если у него герой говорит: «Я хочу рыбу», это не значит, что он действительно хочет рыбу. Может, он что и хочет, но уж точно не

«Идиот»

рыбу». А наши актеры играют именно и только эту самую «рыбу». Я даже удивляюсь, например, на артиста Александра Лазарева (Ганя Иволгин) — неужели не скучно так плохо играть? С таким непотревоженным душевным аппаратом браться за Достоевского — странное занятие. И деньги ведь небольшие.

А. Упрямо повторю: а людям нравится! Ты что, хочешь жить в мире, состоящем из Алексея Германа? Я и спорить не буду, это человек-гора, титан. Но пусть вот титанам — титаново, а мирным людям — мирное людское. На кой нам ляд высшая степень умственной и нравственной сложности? Нам бы про свое — про любовь, про денежки и на десерт что-нибудь небольшое и сладкое про смысл жизни. И в эту точку «Идиот» попал идеально. Бортко ведь и раздал большие и тревожные роли известным лицам, чтобы не будоражить население. Чтобы операция по внедрению «Идиота» в сознание прошла успешно и бескровно. И многие актеры сыграли неплохо. Скажем, на своем месте оказался Владимир Машков — Парфен Рогожин.

Б. Поздравляю тебя, я не буду спорить. Действительно, Машков, актер, для которого игра — это прямой короткий выброс энергии, который не выдерживает долгих крупных планов и не знает, как держаться в протяженных ролях «с психологией», получил свою роль. Дикий, сумрачный, воспаленный, говорящий коротко, фразами, точно рубленными топором, этот Рогожин убедителен, хоть и элементарен. Но финал он не сыграл. Финал вообще провалился. Этот нечеловеческий разговор земного и небесного мужа над убитой красотой не поддался на чуть тепленькую интерпретацию «для мирных людей».

А. Потом Чурикова — Лизавета Прокофьевна, Петренко — генерал Иволгин, Ильин — Лебедев. Разве они плохо сыграли? Тут уж режь меня, жги меня — никогда не соглашусь.

Б. Инна Чурикова, Алексей Петренко и Владимир Ильин входят в десятку лучших актеров России и, соответственно, всего мира. Поскольку нам лучше всего было бы замкнуться в нашем русском мире и жить так, будто больше ничего нет. Ментально замкнуться, разумеется. Нет, железных занавесов никаких не надо — пусть всюду будут окна. Может, и до дверей когда-нибудь доживем. Но думать надо о своем и ценить свое. Вот и Достоевский то же советовал. Конечно, эти актеры мастера экстра-класса. Но и они сыграли поверхность, очевидность, самое явное и внятное — напускную суровость и чистую забавную душу воплотила Чурикова, глубокое лукавство и живой проницательный ум — Ильин, фантастически падшего великана — Петренко. Но там, в этих образах, еще можно было копать и копать, бурить и бурить, идти до конца. Это если идти путем Достоевского.

А. Нужно ли нам идти путем Достоевского? Что мы найдем на этом пути? Там топоры и плахи, монастыри и кабаки, там нет солнца и счастья, там любовь доводит до смерти, там свобода равнозначна падению. Там на всем поставлен крест — и в прямом, и в переносном значении. Достоевский — это болезнь, да, собственно, и христианство — это болезнь. Великая, прекрасная и необходимая болезнь. Но когда-то надо выздоравливать, возвращаться в мир, соединять Крест и Солнце. Бортко снял неглубокий фильм, я согласен. Но как вреден и опасен был бы сейчас глубокий и великий фильм по Достоевскому. Как встревожил бы он людей. Так что, я считаю, отсутствие собственно Достоевского в этой картине скорее благом, чем злом.

Б. Болезнь? Да. Но вспомни, как Томас Манн доказывал, что болезнь необходима жизни, что Творение без нее не может осуществиться, и потому и спрашиваю тебя: надо ли от великой болезни отщипывать крошки, чтобы сварганить массам безвкусную пищу? Вспомни, как Лидия Вележева и Ольга Будина сыграли Настасью Филипповну и Аглаю. Дело даже не в размерах их дарования — они скромны, — а в том дело, что, не зная, что такое гордость, любовь и страдание, проживая комфортную жизнь с кое-какими потугами тщеславия, невозможно прикасаться к Достоевскому. Испепелит! Или не даст к себе прикоснуться. Вот он и не дал. Бродили чего-то по экрану две красотки из горничных и лаялись на окружающих. Болезнь, ты говоришь? Я сам всей душой за мирную, счастливую, свободную человеческую жизнь. Но ее выстрадать надо и заслужить. А у нас нынче массы властно требуют уюта и комфорта ни за что ни про что, не оплатив исторические счета, не пострадав ни в личной жизни, ни в общественной. Да, болезнь! Но чего стоит сытый и здоровый творческий человек, не желающий пострадать за свое дело? Чего стоит актер, выходящий на сцену и не мечтающий сегодня сыграть так, чтоб зритель весь исплакался или рассмеялся до колик? Чего стоит режиссер, не выворачивающий все свое нутро перед обществом, чтобы познать мир, познать самого себя и внести свою лепту в великое дело Искупления? Чего стоит поэт, не намеренный своими стихами вызвать ветер или дракона, ведь если он этого не делает, его надо везти в психушку (эта мысль взята мной из романа Павла Крусанова «Бом-Бом»)? Чего стоит политик, не собирающийся всерьез помочь людям жить и доставляющий только материал для пародистов, этих эльфов-пересмешников? Чего вообще стоит наша жизнь, если мы не тщимся изо всех сил сделать что-нибудь великое, угодить Богу или хоть рассмешить Его!

А. Последнее сделать нетрудно и рецепт угадал тот самый Павел Крусанов в романе «Укус ангела»: «Если хочешь рассмешить Бога, расскажи ему о своих планах». Ты хочешь, чтобы все было по-твоему. А не идет ли мир так, как задумано о нем? Посмотри, в каком прелестном эфирном окружении разместился «Идиот». Посмотри на весь этот милый вздор, который каждый день валит с экранов, про супы из пакетиков и кремы из аквaминералов, от которых немедленно будет счастье. Из этого мира в сериал была как бы делегирована строгая госпожа Мария Киселева. Госпожа Киселева уже давно наблюдает человеческие страсти в программе «Слабое звено». Из этой программы ненависть глупых к умным, слабых к сильным и мужчин к женщинам встает во весь свой нешуточный рост. Достоевский, я бы сказал, отдыхает. За всю историю программы ни разу ни один человек на вопрос: «Кто самое слабое звено?» не ответил честно: «Я». Затем госпожа Киселева появилась в рекламе некоего супца. Не знаю, не пробовал — мне, слава Богу, супы жена варит, из свежего мяса с овощами и травами. Всем советую, но не всем же так везет. И вот Киселева уже Варя Иволгина, с самим князем Мышкиным разговаривает. Зачем это было нужно режиссеру? А затем, чтобы сгладить, смягчить зазор между тем миром и этим. Чтобы экран не перегрелся от достоевских страстей, а все прошло гладко и безболезненно.

Б. Непонятно, отчего тогда режиссер так волновался насчет рекламы, чтобы ее не было или она была в строго отведенных местах. Эйзенштейна и Козинцева можно прерывать рекламой, а Бортко, видите ли, нельзя!

Действительно, между тем и этим миром зазора нет. Спокойно там живут и Киселева, и Боярский, и Домогаров, и другие представители попсы.

А. Кстати, в сериале были скрытые внутренние возможности для размещения

рекламы — например, когда появляется Киселева и говорит генералу: «Папаша, пора обедать — суп простынет», можно было бы показать ту самую рекламу про супец. Я считаю, шикарно бы вышло.

Б. Да, все зубоскалим, все пожимаем плечами, все живем в чужом мире, а не пора ли его сделать своим? Из великого больного романа получился какой-то странный визуальный продукт, история о том, как приятный молодой человек, утверждающий, что он болен — но никаких следов этого мы не видим, — приезжает в большой город (и не особо чувствуется, что это Петербург, тем более — Петербург Достоевского, великая больная плоть!). Молодой человек желает всем нравиться, всем пытается угодить, но всем-то и не получается, люди-то разного хотят. Он мечется, путается, страдает, стесняется объяснить дамам, что не может иметь с ними дела, вступает с ними в какие-то фантомные отношения и доводит дело до беды. Этой истории цена — грош. И всей нашей культуре цена — грош. Если актеры в самом деле зеркало своего времени, то плохи наши дела. Если они будут только менять маски и раздавать интервью, у кого они одеваются и что кушают на завтрак, жизнь будет не просветить.

А. А ты хочешь, как в пословице: «Не было ни гроша, да вдруг алтын? Только что пало царство дракона, который оставил, как ты помнишь из пьесы Евгения Шварца, «мертвые души, больные души, прожженные души, дырявые души». И вдруг в одночасье мы тут Просвещение организуем! И ленивые, маленькие, с гнильцой и червоточинкой души начнут вдруг выполнять великие задачи. Нет, братец ты мой, давай заземляйся. Надо идти «путем рыбьего жира», путем прозы, а не поэзии. Снят посредственный фильм, который, естественно, понравился многим людям. Никакого вреда он никому не принес. Ну и ладно. Гораздо интереснее поговорить о Шекспире. Вот, к примеру, лучшая его пьеса — «Антоний и Клеопатра» — там есть сцена...

Б. Я бы с удовольствием поговорил про «Антония и Клеопатру», тем более что сыграть эту пьесу сейчас в России невозможно — ни Антония нет, ни Клеопатры. То есть нет актеров на роль настоящего мужчины и настоящей женщины. Им, кстати, по сорок лет было, а всегда играют что-то геронтологическое. Когда актриса уже окончательно и бесповоротно выходит из роли Джульетты, она принимается за Клеопатру. Недавно Ванесса Редгрейв сыграла в Нью-Йорке. Кто разрешил, не понимаю. Я хочу ответить тебе на предложение заземлиться. Вот давай все будут заземляться — тем более, подавляющему большинству и стараться не надо, а я останусь при своем. Не могу я примириться и не хочу. Достоевским надо всерьез переболеть — иначе миру не выздороветь. Достоевского лучше всуе не поминать и пальчиками не трогать. Это вам не шутки. Розанов сказал о Достоевском: «Тут Тварь исповедуется перед Творцом за все тысячелетия своего греха, страдания и великих и напрасных попыток преодолеть это». Без исповеди, без покаяния не будет и прощения. Режиссер и актеры могли своим духовным и душевным трудом многое искупить, если бы всерьез взялись жить внутри «Идиота». А они заигрались в свои маленькие самолюбия и в мнимый успех. Не об успехах надо думать, когда берешься за Достоевского, а о том, как в живых остаться и ноги унести.

А. Нет, невозможно с тобой разговаривать, весь обед испортил.

Б. Ну, и не зови тогда в гости. Знаешь ведь, кого зовешь.

А. Да ладно тебе, не ругайся. Знаешь шутку, чем сильный мужчина отличается от слабого? Нет? Слабый мужчина падает лицом в салат.

Б. А сильный?

А. А сильный — в десерт.

Господин А. и господин Б. хохочут. Занавес.

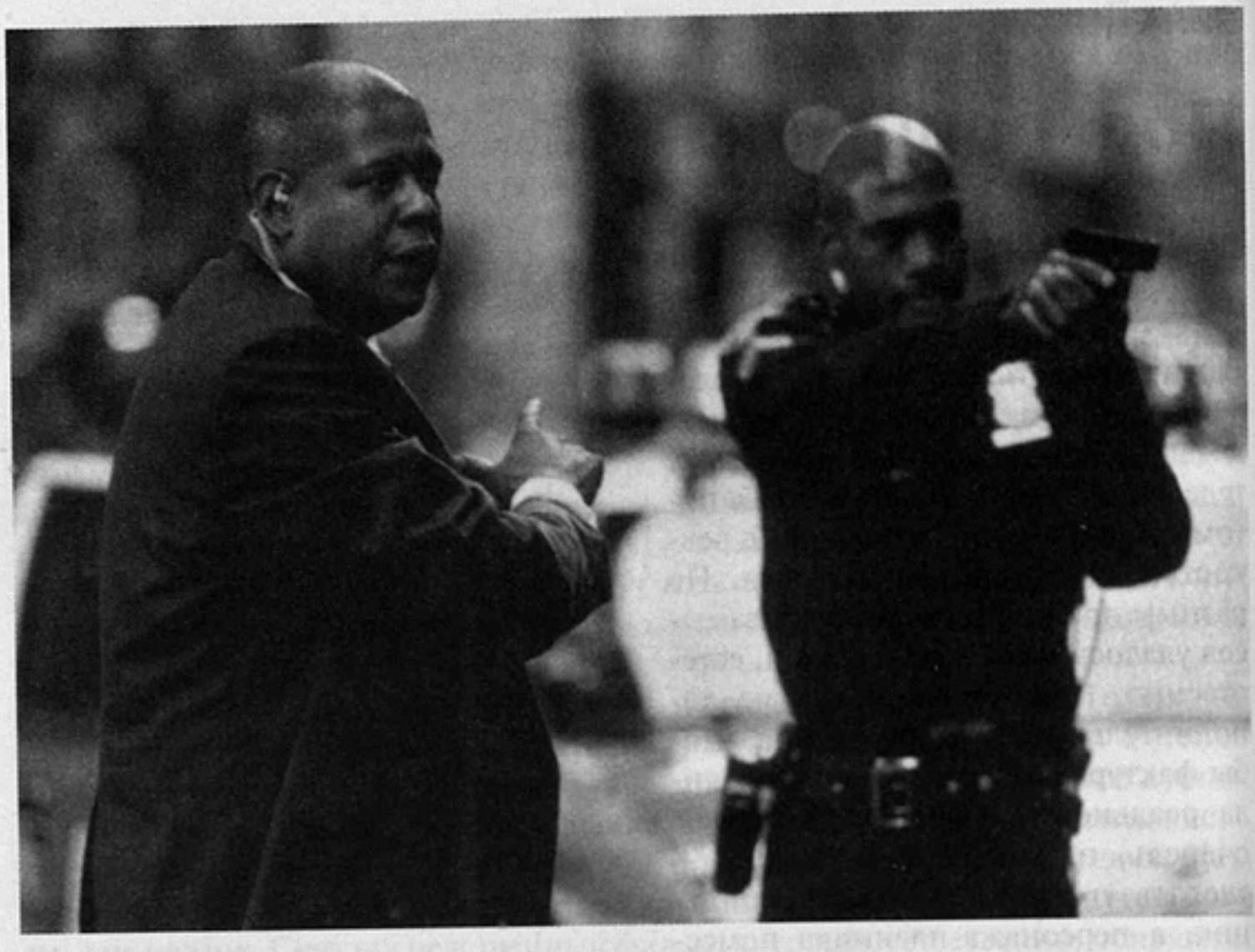
НИНА ЦЫРКУН

Под прицелом

Важно заметить, что сценарий «Телефонной будки» Лэрри Коэн задумал двадцать лет назад, когда мобильные телефоны еще не вошли в быт, а потому обычный таксофон не был редкостью на улицах Нью-Йорка. По разным причинам реализовать замысел удалось лишь в 2003 году, и, естественно, потребовались всякие дополнительные приспособления, чтобы фактура фильма не противоречила реальности. Конечно, в первую очередь, напрашивалась замена — сделать «героем» картины мобильник, а персонажа-пленника поместить не в кабину таксофона, а в какое-то другое место. Но тем временем идея была украдена — некая Кари Скогланд успела за год до того снять «Либерти стоит смирно» («Снайпер в городе»), где героиня, как раз с мобильником, оказалась прикованной наручниками, к тележке разносчика. Более того, Скогланд построила действие логически безупречно — так, как сделала бы любая хорошистка сценарного отделения киношколы. Мучитель снайпер, который держал героиню картины под прицелом, вел с ней переговоры по мобильному телефону, причем он оказался отцом девочки, убитой бандитами, а сама героиня — женой производителя оружия.

Лэрри Коэн от всех этих логических и идейно-содержательных мотивов принципиально отказался. Он поступил своевольно — так, как поступает не хорошист и даже не отличник, а настоящий свободный художник, устанавливающий собственные правила игры. Единственное, что он вынужденно сделал, — ввел в начало фильма оговорку о том, что телефонных будок в Нью-Йорке практически не осталось, но они все же нужны, потому что ими иногда пользуются приезжие, а та, что фигурирует в фильме, доживает на экране свой последний день. У героя же, который заходит в будку, конечно, есть мо-

«Телефонная будка» *(Phone Booth)*
Автор сценария **Лэрри Коэн**
Режиссер **Джоэл Шумахер**
Оператор **Мэтью Либатик**
Художник **Эндрю Лоуз**
Композитор **Гарри Грегсон-Уильямс**
В ролях: **Колин Фаррел, Форест Уитэкер, Кэти Холмс, Рада Митчел, Кифер Сазерленд**
Fox 2002 Pictures, Zucker/Netter
США
2002



«Телефонная будка»

бильник, но он звонит из автомата, чтобы жена, проверяя счета в конце месяца, не обратила внимания на подозрительный номер. Потому что звонит Стью Шепард любовнице.

Это нехитрое объяснение дало одновременно ход не житейской, а художественной и метафорической логике фильма.

Невинный грешок может быть лишь первым звеном в цепи крупных грехов, о которых мы не задумываемся, пока не придет час расплаты. Для нью-йоркского пресс-агента (пиарщика, говоря на современном языке) этот час настал, когда он зашел в телефонную будку на углу Бродвея и Восьмой авеню, чтобы позвонить своей любовнице Памеле. По американским таксофонам можно не только звонить, но и принимать звонки. Услышав звонок, Стью машинально снял трубку и попал на крючок невидимого снайпера. Начался поединок, который продлится до конца фильма. С кем? Кто этот невидимый враг, который требует от Стью исповеди, держа его на мушке лазерного прицела? Глупый шутник, обиженный журналистом режиссер или безумный маньяк, возомнивший себя Господом Богом? Во всяком случае, жизнь Стью теперь в его руках, и ему придется метаться в стеклянной будке на виду у тысячной толпы, равнодушно обтекающей его, скользящей по нему невидящими взглядами. Он даже не может позвать на помощь, потому что тогда его немедленно настигнет пуля. А в трубке звучит спокойный и насмешливый голос, превращающийся во всесильный глас божий, и снайпера никак не обманешь, потому что ему ведомы самые интимные детали из жизни несчастной жертвы.

Джоэл Шумахер, специалист по блокбастерам о Бэтмене, снял за десять дней, что называется, не сходя с места, камерный фильм, пригласив на главную роль открытого им в «Стране тигров» Колина Фаррела. Фаррел изобразил очень узнаваемую фигуру, каких полно не только в Нью-Йорке, но и в Москве. Успешный и вполне состоятельный, неплохо зарабатывающий на своем бизнесе пресс-агент Стью (он предпочитает, чтобы его называли именно так, коротко и хлестко, а не полным именем Стюарт) протанцовывает свой путь по Бродвею в сопровождении парнишки-прилипалы, конечно, мечтающего стать таким же влиятельным и блистательным. Чтобы вот так же небрежно напрашиваться на халяву у знаменитого ресторатора, чтобы с такой же легкостью откидывать билеты на концерт Бритни Спирс копу-информатору. И так же деловито болтать сразу по двум мобильникам. Через несколько минут он в толпе зевак и полицейских будет наблюдать, как вся эта блестящая чепуха спадает с его кумира, кото-

рый искренне верил, что мир вращается вокруг него. Как этот шикарный парень, так ловко дергавший за веревочки, думая, что весь мир у него в кармане, сам будет дергаться, словно паяц на ниточке по мановению руки невидимого кукловода. Как он, повторяя чужие приказы, будет исповедоваться перед всем миром, признаваясь в супружеской измене, в том, что хотел не «переспать» с амбициозной актриской, а «трахнуть» ее и что его костюм и часы за две тысячи долларов такая же дешевка, как и он сам.

Кто не мечтал, кто не наслаждался замечательной привилегией, которую предоставляет большой город, — одиночеством в толпе! Как здорово раствориться в куче народу, сделаться незаметным и потихоньку подглядывать за другими, реализуя знакомую всем страсть к вуайеристской радости. А вот вам оборотная сторона этого замечательного одиночества: вы стоите в стеклянной конуре, которая превращается в ваш гроб на виду у всех, и другие вуайеры скользят по вам глазами и идут мимо.

Но если бы это было только так! Город перестает быть территорией свободы, которая, как известно, кончается там, где начинается свобода другого. Героиня фильма Кари Скогланд, носившая знаковое имя Либерти, счастья своего не знала — к ней, кроме снайпера, никто не приставал. А Стью, невольно помешавший работе уличных проституток, на своей шкуре испытал, что в городской толчее между отдельными свободами не остается пустого пространства, они сталкиваются и враждуют, а в результате их столкновения на асфальте остается чей-то труп. А потом найдется масса свидетелей, которые голову отдадут на отсечение, доказывая, что ты и убил. Все это называется человеческим сообществом.

Стью, в считанные минуты превращающийся из золотого мальчика в тварь дрожащую, испытывает жуткий, первобытный страх. Он ощущает себя насекомым, приколотым булавкой к картонке, распростертым на предметном стеклышке микроскопа, чувствует весь ужас быть наблюдаемым — под взглядом невидимого наблюдателя. То, что ежедневно и ежечасно происходит с каждым из нас в размытом, рассеянном, привычном и безопасном виде, концентрируясь, становится уничтожающей силой, доводя до безумия. Эффект припадка клаустрофобии, который переживает Стью, передается и зрителю; особенность освещения нью-йоркских улиц, свет на которые падает не с неба, а отраженным от окон небоскребов, делает их похожими на узкие щели межгорий, на пещеры, которые хоть и расцвечены кислотными огнями рекламы, но лишены таблички с надписью «запасный выход».

Здесь, на Манхэттене, в самом эпицентре цивилизации, где жизнь наиболее переусложнена множеством цивилизационных напластований, как раз и зарождается, активизируется энтропическое стремление к “нулевому уровню”, высвобождается инстинктивное биологическое влечение разрушать, чтобы разгрузить себя, сбросить непомерную культурную ношу. Невидимая сила, сосредоточившаяся в анонимном снайпере, — одно из грозных предостережений, в избытке посылаемых нам сегодня не только из биосферы, но и от самой природы, не выдерживающей напора культуры.

Жаль, что Коэн не удержался и ради эффектной ноты в финале мельком показал-таки наблюдателя-снайпера. Ход напрасный, тем более что мы все равно ничего о нем не узнаем — ни кто он, ни почему выбрал своей мишенью именно Стью Шепарда, ни чего, в конце концов, добивался. Никаких социальных, психологических или социально-психологических объяснений и даже наводок здесь нет, и это самое существенное достоинство фильма, оставляющего нас в растерянности от иррациональной необоримости невидимого, как радиация, зла. Источник угрозы остался неуловленным, подставив вместо себя очередную — и притом случайную, невинную — жертву.

Выйдя, как из чрева кита, из своего стеклянного гроба, испытав страх перед лицом ничем не скованной жестокости, пройдя через экстатический ужас беззащитного, голого человека на краю бездны, пережив абсолютный, безусловный “страх божий”, Стью переродился, стал “новым Адамом”, который тем не менее обречен очень скоро возместить то, что потерял.

АЛЕКСАНДРА ШЕВЧЕНКО

Рождение нации

Вряд ли кто-нибудь будет спорить, что сегодня Мартин Скорсезе — первый в ряду лучших из ныне живущих американских режиссеров. Тем более странно, что этот первейший из первых так и не получил ни разу режиссерский «Оскар». Его регулярно номинируют — за «Бешеного быка», «Последнее искушение Христа», «Славных парней», «Век невинности», «Банды Нью-Йорка», но как доходит до голосования, академическая машина срабатывает не в его пользу. Более снисходительны к нему в Европе — приз британских критиков BAFTA за «Славных парней», «Золотая пальмовая ветвь» и Гран-при за режиссуру за «После закрытия», каннская же «Ветвь» за «Таксиста». Но чтобы не дать «Оскар» (а номинаций было 10!) за отечественную хронику «Банды Нью-Йорка» — это уж почти оскорбление.

Наверняка всему тому есть какое-то объяснение. Например, Спилбергу тоже долго не удавалось получить «Оскар» за режиссуру, пока он не поставил фильм про Холокост — «Список Шиндлера», после чего академики его возлюбили, почти как Роберто Бениньи за «Жизнь прекрасна» и Романа Поланского за «Пианиста». Только вряд ли они дождутся чего-то подобного от Скорсезе. Но все же ужасно не хочется считать академиков такими узколобыми. Поэтому мое предположение на этот счет более лояльно (по отношению к ним). Программная песня Боно «Руки, которые построили Америку» (тоже номинированная на «Оскар») не возымела успеха, видимо, потому что руки оказались не слишком чистыми. Не случайно в свое время при раздаче «Оскаров» манифест политкорректности «Танцы с волками» предпочли скорсезовским мафиозным «Славным парням». Академиков можно понять — всем хочется видеть собственную историю величественной и прекрас-

«Банды Нью-Йорка» *(Gangs of New York)*
Авторы сценария **Джей Кокс, Стивен Заильян, Кеннет Лоунгран**
Режиссер **Мартин Скорсезе**
Оператор **Майкл Боллхаус**
Художник **Данте Ферретти**
Композиторы **Боно, Питер Гэбриел, Хоуард Шор**
В ролях: **Леонардо Ди Каприо, Дэниел Дей-Льюис, Кэмерон Диас, Лайэм Нисон, Джим Бродбент, Джон Си Рейли и другие**
Cappa Productions, Incorporated Television Company, Initial Entertainment Group, Miramax Films
США
2002

ной, и когда она предстает запачканной кровью и грязью, это шокирует. Им хочется видеть у своих истоков безупречных героев и титанов, а им показали убийц, воров, коррупционеров и демагогов. Они привыкли думать об Америке, как о стране равных возможностей для всех, одинаково ласково встречающих отважных авантюристов, трудолюбивых квакеров и нищих изгоев, о Севере как оплоте свободы и демократии, а им демонстрируют расовую ненависть, из-за которой в театре на постановке «Хижины дяди Тома» актера, играющего Авраама Линкольна, забрасывают гнилыми помидорами; им суют в нос национальную нетерпимость, выливающуюся в побоища не на жизнь, а на смерть между группировками «дохлых кроликов» — новых иммигрантов-ирландцев — и урожденных «коренных». Пожалуй, впервые в кино текут настоящие реки крови — бунт против насильственного призыва в армию северян, негритянский погром, последняя схватка «коренных» с собранной против них Амстердамом Валлоном коалицией союзных банд, этим Армаггедоном заканчивает Скорсезе свой эпос. Он никого и ничего не романтизирует, этих печальных строк истории не смывает, предоставляя зрителю горько слезы лить, а не трепетно восхищаться своим прошлым. Самый положительный персонаж, сирота, решивший отомстить за убиенного отца (в честном, надо сказать, бою), и тот, богохульник, швыряет в Ист-ривер Библию, полученную в качестве напутствия при окончании исправительного учебного заведения, а ведь все знают, что краеугольный камень американской цивилизации — протестантская этика. (Впрочем, он ирландец-католик.)

В довершение всего академиков, возможно, смутил финальный план фильма с панорамой Нью-Йорка, где свое место занимают и уже не существующие башни-близнецы, располагавшиеся у «Пяти точек», где Мясник и Пастор водили в бой стенка на стенку свои бандитские отряды.

Скорсезе вынашивал замысел «Банд Нью-Йорка» лет тридцать. Нельзя сказать, что время прошло впустую. «Таксист», «Злые улицы», «Бешеный бык», «Нью-Йорк, Нью-Йорк», «Славные парни», «Век невинности» — все это подготовительные этюды к исторической саге на тему рождения нации. Может быть, было бы лучше, окажись в его распоряжении бюджет поменьше и звезды потусклее. Во всяком случае, гораздо более высокооплачиваемый упитанный Леонардо Ди Каприо сильно проигрывает рядом с менее звездным жилистым Дэниелом Дей-Льюисом. Может, будь у Скорсезе меньше денег, он отснял бы поменьше материала, и продюсерам не пришлось бы резать пленку по-живому на свое усмотрение.

Франсуа Трюффо ввел в критический обиход понятие «великий больной фильм» для обозначения картины действительно замечательной, но где-то слегка хромающей. В сущности, Скорсезе как раз и не делает такого безупречного кино, где не за что было бы зацепиться. Он всегда так или иначе, вольно или невольно подставляется — иногда демонстративно, концептуально, как в случае с «Последним искушением Христа», иногда нечаянно и по-мелкому.

Самый крупный изъян в «Бандах Нью-Йорка», пожалуй, касается сценария, над которым независимо работали три сценариста да еще продюсер Харви Вайнштейн руку приложил. В результате получилось несколько фильмов в фильме: история мести «американского Гамлета» Амстердама Валлона (Леонардо Ди Каприо) убийце своего отца Биллу-Мяснику (Дэниел Дей-Льюис); любовная мелодрама в жанре почти «русского шансона» на тему любовного треугольника мелкой воровки Дженни (Кэмерон Диас), ее патрона Мясника и молодого возлюбленного Амстердама, боевик — крупномасштабная кровавая разборка соперничающих в Манхэттене банд, политическая драма — борьба продажных и циничных «отцов-основателей» за власть в городе, военный эпос, выступающий в непривычной «тыловой» оболочке нечестного рекрутирования солдат для отправки на гражданскую войну. Это, конечно, хаос, но хаос реальной жизни и реальной истории, в которой все скручено в неразрывный узел. Настоящий «плавильный котел», в который брошена даже щепотка экзотических специй — кульминационный эпизод фильма, когда Амстердам наконец решается свести счеты с Мясником, происходит как раз в театре, где идет постановка китайской оперы. Однако у зрителя от этого визуального изобилия кру-

жится голова, он закрывает глаза, а когда открывает вновь — вроде ничего и не пропустил. Хотя вполне вероятно, что и пропустил: фильм движется неровно, конвульсивно, то густо, то пусто; монтаж (точнее, компоновка) всегда была не самым сильным местом у Скорсезе.

Конечно, лучшим «Вергилием» по злым улицам Нью-Йорка является Амстердам, эдакий Дэвид Копперфилд или Оливер Твист, пришедший сюда, скорее, не из романов Диккенса, а из мюзикла Кэрола Рида в антураже дикого «манчестерского капитализма» с его дымными фабриками, грязными лужами, богатыми прохиндеями и городским отребьем. Глазами этого прошедшего огонь и воду, но сохранившего наивную простодушность парня мы и смотрим на события фильма, предстающие в некоей «подростковой» простоте. Носитель глубокомысленной «философии» тут — самый главный злодей, Мясник, задумчиво постукивающий кончиком тесака по вставленному в пустую глазницу железному диску с каким-то замысловатым и зловещим символом. Так оно, собственно, давно повелось: в ретроспекции в американском кино хорошие парни всегда просты и незамысловаты, а плохие прикрываются какой-нибудь изощренной риторикой. Мясник — типичный персонаж Скорсезе, разом похожий на сутенера, которого играл Харви Кейтел, и Трэвиса, которого играл Роберт Де Ниро в «Таксисте», и еще на того же Де Ниро уже как боксера Джейка Ла Мотта в «Бешеном быке», а также гангстера Джимми Конвея из числа «Славных парней», а еще на Уильяма Дефо в заглавной роли «Последнего искушения Христа». Все это один и тот же тип одинокого, умного, прямого и упрямого, идущего напролом, а вместе с тем отчаявшегося, озлобившегося, ожесточившегося человека, равных которому близко нет. «Единственный, кого стоит помнить из тех, кого я убил», — отзывается Мясник о Пасторе, предводителе «дохлых кроликов» и отце Амстердама. Мясник и есть «культурный герой» Америки, а не те джентльмены в париках, которые умело ловчили в твердом убеждении, что «выигрывает не тот, кто собрал больше голосов, а тот, кто их подсчитывает». Он не хорош собой, он откровенно циничен и показывает Амстердаму все уязвимые места человеческого тела на разделанной свиной туше, он совратил малышку Дженни и велел вырезать плод из ее чрева. («Покажи твои шрамы», — говорит она Амстердаму, цитируя — за сто лет вперед — Энди Уорхола). Он, словом, Мясник, а это не очень лестное прозвище для кандидатуры на такую роль. И после этого вы хотите, чтобы автора почтили дядюшкой «Оскаром»?

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Сантехника ковчега

«Ковчег», режиссер Юрий Кузин

Глоток воды из туфельки. Провинциалка — в столице. Сюжет исхоженный. Так что дьявола надо искать в подробностях.

Девчоночка-волжаночка влюбляется в шкипера. Тот везет в Москву сельскую живность продавать на рынке. (Во времена «Волги-Волги» вез бы на Сельхозвыставку, но... к чему бесплодно спорить с веком?) На барже все кудахчет, блеет и ржет. (Юрий Кузин называет свою картину «Ковчег», но я с библейских ассоциаций быстро соскальзываю на более близкие и вполне киношные.) Москва, естественно, предстает в виде Кремля, к нему присовокуплены не только высотки, но и свежеотстроенный храм Христа Спасителя, а также Третье транспортное кольцо. Современность! По улицам разъезжают на иномарках с бультерьерами лица новой русской национальности. Меж тем флотская форма шкипера явно скроена в советские времена. Шкипера играет актер, атлетические стати которого известны всей стране по бандитским телесериалам, так что китель должен бы сидеть в обтяжку, но он на два номера больше и болтается, как на вешалке. Не исключено присутствие беса в костюмерной. Девчоночка-волжаночка бегает в платьице. В обтяжку. Но чтобы

ее юные стати были еще более трогательны, ее усердно поливают дождиком. Несомненно, именно тут прячется главный бес. Поддаваясь его провокациям, я только в одном случае осмеливаюсь взбунтоваться. «Гусаря», шкипер пьет спиртное из туфельки своей любимой (не этой, а предыдущей, но суть не в том). Варвар не знает, как это делалось в старину. Спиртное наливали в рюмочку, рюмочку ставили в туфельку и тогда пили. А наш хлещет прямо со стельки. Санитарно необученный. Нет, все-таки в деталях прячется нечистый.

Других завлекательных оплошностей я в фильме не нашел.

«Смеситель», режиссер Александр Шейн

Микс обязывает. Как стало известно из средств массовой информации, автор фильма «Смеситель» Александр Шейн заявил, что там смоделировано пограничное состояние, в котором мы все находимся.

Смоделировано так. Муж, возвратившись с охоты, застает дом в разоре и жену в истерике: «Меня изнасиловали». Не кладя двустволки, он вышибает дверь к соседям и берет на мушку тихого безумца, которого сразу заподозрил. Приехавшая «скорая помощь» увозит жертву насилия, ей что-то вкалывают, она вырывается от медиков, бежит обратно домой, застает там омоновцев, вызванных мужем, и тут объявляет, что «все придумала», потому что хотела его «испытать».

Хорошо, а где гарантия, что и авторы фильма, в свою очередь, не выдумывают все это, чтобы испытать меня? Уже в качестве испытуемого я продолжаю созерцать серию безумств и насилий, увенчивающихся убийством. Однако веря, что смесь безумия с безумием должна, по традиционной эстетике, как-то просветлить мое помрачение, я начинаю соображать, что означает название фильма. Он снят по рассказу Фуада Ибрагимбекова, меж тем первое, что я в фильме слышу, — это греющий душу прибалтийский акцент и имя героя: Валдис. Такой микс азербайджанского и латышского повергает мою ностальгирующую душу в полный кайф. Даже жаль, что авторы имели в виду нечто куда более простое: деталь сантехники. С помощью этой железяки тому, кого заподозрили в изнасиловании, проломили череп, чтобы он не успел проломить череп тому, кто его заподозрил.

Простите мне этот патологический синтаксис, микс обязывает.

2003

Девятая
международная
специализированная
выставка

МУЗЫКА
МОСКВА

АДМТ

дистрибьюторов

октября 2003 года Москва, КВЦ "Сокольники"

ый информационный спонсор -
ЗВУКОРЕЖИССЕР" и "625"

р научной программы -
nstall Pro" и "Шоу-Мастер"

vands@online.ru ● http://www.admt.com.ru

17035
шевский пер., д 7/9, офис 103
4797

Разделы выставки:
- светотехническое оборудование
- звуковое оборудование
- механика сцены
- оборудование для оформления сцены и театрально-концертный реквизит
- оборудование для дискотек
- кинематографическое оборудование
- оборудование для кинотеатров
- экраны, видеостены и светодиодные панели
- презентационное оборудование
- конференц-залы
- системы звукового оповещения
- студийные технологии
- электромузыкальные инструменты
- акустические музыкальные инструменты
- прокатное оборудование
- оборудование для производства радиопрограмм
- звукозапись, вопроизведение
- специализированная литература и ноты
- музыкальный harg&soft
- специализированные издания
- инсталляция под ключ объектов любой сложности

ЫКА МОСКВА 2003

КОММЕНТАРИИ

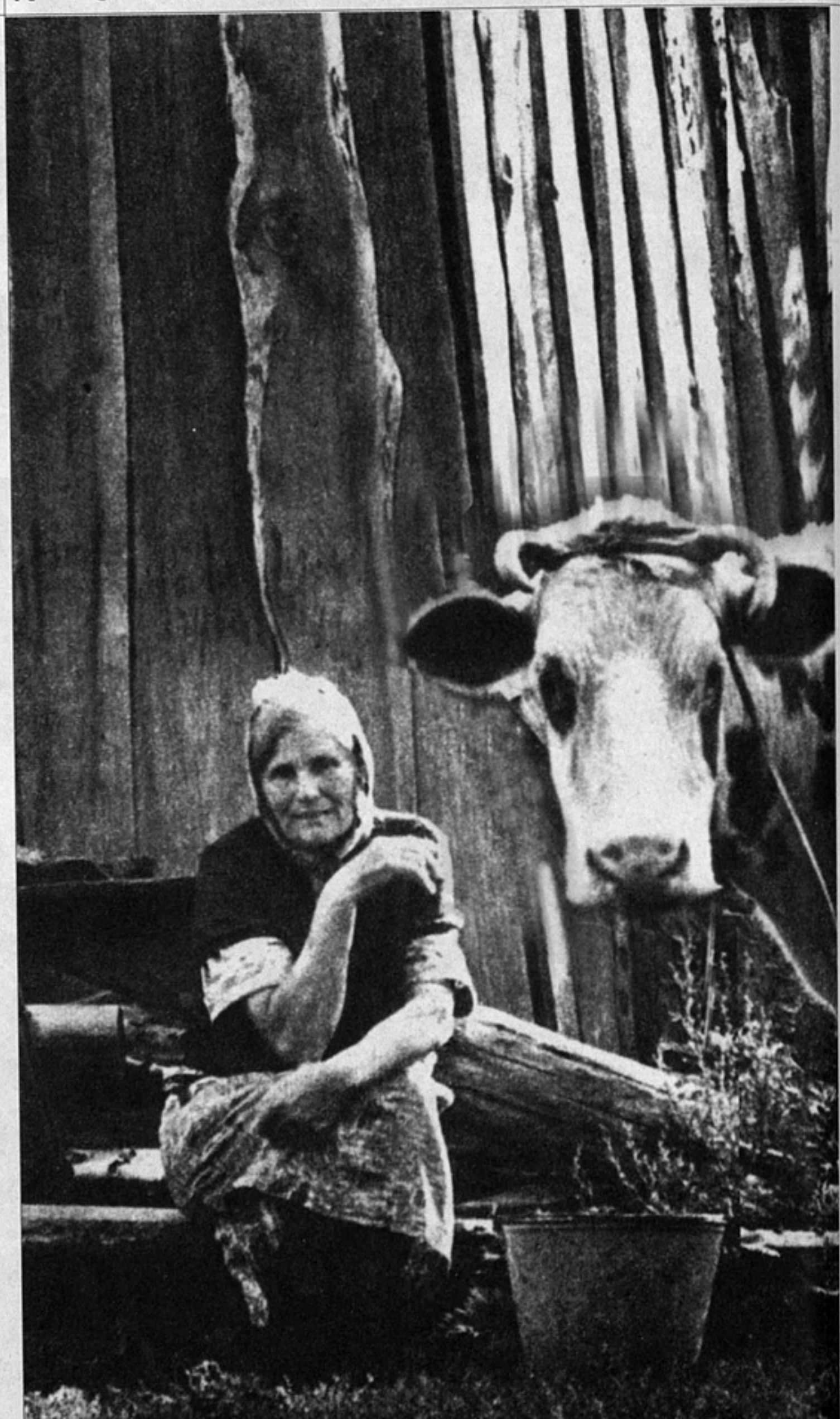


Фото С.Новикова

ЮРИЙ АРАБОВ

Тяга к скучным рассказам

О чем писать весной и летом? Да конечно же, о дорожных впечатлениях. Хотел написать о Ницце и посоветовать, как есть спаржу и артишоки, но вдруг вспомнил, что там уже все были, артишоки съели, а спаржу выращивают и у нас в зоне рискованного земледелия. Называется она аспарагус, и ее обычно кладут в подвал на картошку, чтобы последнюю не пожрали крысы. Поэтому решил описать места, в которых ни один из смертных пока не был. Километров за двести от столицы, куда не ступала нога цивилизованного московита. А если и ступала, то с осторожностью и опаской. Тем более что с возрастом у меня появилась тяга к скучным рассказам «за жизнь», особенно за провинциальную, с чайком, безработицей и русской тоской.

Скажем, едешь на своей «Ниве» по Ярославскому шоссе, гремишь обоими мостами (неавтомобилисту этого не понять), заезжаешь в знакомый город Александров и вдруг видишь у местного кремля, где нехорошо гулял еще Иван Грозный, странный указатель «Кольчугино» и еле заметную стрелку. Пришпориваешь железного скакуна, трясешься километров пятьдесят и на месте ожидаемого населенного пункта встречаешь очередную табличку «Юрьев-Польский», и снова тебя манит куда-то еле заметная стрелка. Куда, зачем? Неведомо. Что за Юрьев-Польский, может, я в Польшу заехал? Ничего не понятно. Кругом леса без зверей, поля без посевов и шоссе без машин. И ты вдруг понимаешь, что Московия кончилась и здесь, во Владимирской земле тебе, возможно, дадут по рогам, но точно чем-нибудь удивят. Кто здесь нынче князь? Андрей Боголюбский, Юрий Долгорукий? Ни тот и ни другой. А некто Мочалов с ударением на последнем слоге. Во всяком случае, здесь, в округе Кольчугино.

Кольчугино, оказывается, маленький городок с населением в пятьдесят тысяч человек, достаточно чистый и уютный, без исторически ценных зданий и прочей старины, так как основан он был при советской власти в связи со строительством здесь металлургического гиганта. Последствия не заставили себя долго ждать — во-первых, количество онкологических заболеваний резко увеличилось по сравнению со всей областью и, во-вторых, в городке за десятилетия создали довольно сильную для провинции инфраструктуру со школами, детскими садами и многочисленными дачными поселками, расположившимися по берегам реки Пекши. На онкологические заболевания горожане готовы были закрыть глаза, лишь бы завод давал им статус и материальные блага — при советской власти здесь построили даже собственный аэродром, с которого при желании можно было улететь в Александров и Владимир. Сейчас, в эпоху высоких технологий, кажется несбыточной мечтой, чьей-то глупой сказкой то, что кольчугинцы летали за пятьдесят километров на танцы в Александров на персональной авиации. Я бы сам в это не поверил, если бы не видел остатки аэродро-

ма и опознавательный знак взлетно-посадочной полосы. И пришло мне в голову, что для России эпоха высоких технологий на самом деле означает, по-видимому, что-то совсем другое, а не научно-технический прогресс и даже не дороги, на которые еще Гоголь жаловался. Хотя здесь есть логика, ведь областная авиация — это, в сущности, низкая технология, следовательно, она должна отмереть...

В смущенной задумчивости ложусь спать в маленьком садовом домике, ключи от которого мне передал один из московских знакомых. Здесь такие дома называются «домушки», и от «сарайки» они отличаются тем, что в «домушке» живут люди, а в «сарайке» хранится всякий огородный скарб — вилы, лопаты, грабли и прочие инструменты, с помощью которых кольчугинцы выживают последние десять лет. Дачный поселок с домиками без печек носит странное название «Орджоникидзе 3» и граничит с другим, именующимся еще более поэтично — «Кабельщик 5».

Я просыпаюсь рано утром от дикого шума. Небо и земля гудят, трубы Апокалипсиса возвещают Конец Света. Выскакиваю перед Богом в одних трусах и спрашиваю у соседа, благо его «домушка» расположилась в нескольких метрах, правда ли, что все кончено и наступил Страшный Суд? «Неправда, — отвечает заспанный сосед. — Город хоронит сына». «Какого сына? — не понимаю я. — Общего сына?..» «Сына директора», — отвечает сосед и идет окапывать свои яблоньки (все здесь оканчивается на «ки», не только «домушки», «сарайки», но и гаражки и прочие атрибуты ушедшей советской жизни).

Оказалось, что это гудит форсунка на заводской трубе. Произошло горе, сын директора завода Мочалова был убит, предположительно в Москве. И убит как-то странно. По слухам, парня привезли утром из московского казино с температурой 35 градусов, не живого и не мертвого. И уже здесь, в городе, парень опочил. Кольчугинцы любили его за азарт и страстность. Сначала он построил на берегу Пекши яхт-клуб. Но без яхт. Потом проиграл этот странный клуб в Москве в карты. И с этого времени зачастил в Первопрестольную. Его огромный «Мерседес», рассекая мелкие волны из потасканных «Лад» и «Москвичей», несся куда-то вдаль, в казино, а потом обратно на обед в Кольчугино, а потом обратно в Москву за карточный столик... В общем, сгорел парень. «Пал дуб», — как писали в провинциальных некрологах сто лет назад. Отец был безутешен, и город гудел еще полдня, подключив к безумной форсунке сигналы автотранспорта. Все как-то сразу забыли, что получают около тысячи рублей в месяц и что металлургический завод — социальная опора местности — еле дышит и вряд ли в ближайшее время вздохнет полной грудью.

И приостановился завод странно, алогично, в самый неподходящий момент. Директор заключил выгодный контракт с Индией на чеканку рупий. С индийским сырьем и солидным валютным авансом. И после этого все почему-то остыло и сдулось. Директор, построив несколько коттеджей для себя и родни, затосковал и перестал показываться на людях. Рупий никто не видел. Плохо стало и с рублями. И все пошли на землю, в «домушки» и «сарайки». На пять соток земли, которые, оказывается, могут кормить с запасом всю зиму. На участках — идеальная чистота и порядок. Потому что весь сор и хлам тайно свозят на просторный луг, к роднику, у которого до самого июля поют соловьи. Задаю соседу банальный вопрос: «Отчего отходы сельхозтруда не зарывают в землю, как, например, в Прибалтике?» Сосед вздыхает и после паузы предлагает мне съездить во Владимир, к знаменитому храму Покрова на Нерли. «А что такое?..» — не понимаю я. «А ты посмотри, что там с лугом сделали... Свалка». У меня на секунду останавливается сердце. А когда снова начинает биться, я решаю никогда не ездить во Владимир. Даже если буду в тех краях, специально сделаю крюк и проеду мимо.

Вместо этого сажусь в машину и направляюсь в загадочный Юрьев-Польский, расположенный в тридцати километрах отсюда. Оказывается, название его происходит не от Польши, а от поля. Основан он в одно время с Москвой Юрием Долгоруким и раньше входил в Золотое кольцо, принимая в себя многочисленных туристов на «Икарусах». От этих славных времен здесь остались цветные открытки, напечатанные еще при советской власти и продающиеся в местном Св. Михаило-Архангельском монастыре за бесценок. Монастырь

представляет собой лишь музей с двумя замечательными женщинами, которые бесплатно готовы тебе все показать и рассказать.

Между двумя городами существует соперничество. Юрьев-Польский — край исключительно аграрный, с жирными черноземами, которые, несмотря на крах колхозной системы, кормят Кольчугино отборной сметаной, молоком и маслом за символические, по сравнению с Москвой, цены. Леса здесь начали вырубать еще при Алексее Михайловиче, кругом холмы, поля и просторы, но индустриальных кольчугинцев эти красоты не трогают. Про здешние прелести они цедят сквозь зубы: «Юрьев-Польский... Город гаденький и скользкий». И кольчугинцам есть чем гордиться. У них все-таки завод, пусть и работающий в четверть силы, а значит, тепло зимой. Юрьев-Польский же со своей немодной аграрностью и собором XII века давно списан со счетов. «Замерзаем зимою. Не топят, — пожаловалась мне женщина в музее, — сидим в шапках и шубах. А Кольчугино — это да!.. Совсем другое дело!..» Так в Москве говорят о каком-нибудь Париже. «Владимирские богомазы и ивановские водохлебы...» — вспоминается мне некстати старинное выражение, и я выхожу за крепостную стену монастыря.

Городок как вымер, хотя на дворе три часа дня. Широкие улицы с купеческими лабазами, тянущимися чуть ли не на километр. Машин почти нет. Небольшая речушка, огибая крепостные стены, ныряет под горбатый мост, в воде видны мелкие рыбины, греющиеся на нежарком туманном солнце. Рядом, в поселке Сима, находится могила Багратиона. Надо бы заехать и туда, но сегодня нет настроения. В воздухе стоит легкая дымка от горящих где-то лесов. Здесь считают, что леса специально поджигают богатые люди, чтобы за бесценок скупить их, а потом выгодно продать. Из Шатуры бежит от пожаров недобитое зверье. Кто-то в здешнем лесу даже встретил забытого лося и двух кабанов. Но если учесть царящую повсюду благородную нищету, с фикусами на окнах и резными наличниками, этот лось и кабаны долго не протянут. Их съедят. Стараясь не думать о грустном, сажусь в машину и возвращаюсь в Кольчугино.

Здесь поживее. Рабочий день заканчивается, и на улицу выходят множество служивых женщин. Все они завитые и выкрашены в два цвета — черный и рыжий. Днем они сидят в банках, агентствах по продаже недвижимости, в налоговой и пожарной службах. А вечером и в выходные бредут на садовые участки к морковке и клубянике — так здесь почему-то называется клубника. Они — на высоте, подтянуты и опрятно одеты. Мужики же выглядят победнее, много пьют и вскапывают грядки без усердия, считая это барщиной, недостойной настоящего металлурга. В единственном городском кинотеатре идет фильм «Звезда» Николая Лебедева. Билет стоит десять рублей...

Возвращаюсь к своей «домушке» и затеваю вечерний разговор с соседом. «Не знаешь, где нанять киллера? — спрашивает он. — А то мы здесь на заводе с ребятами вскладчину... Гонорар бы обеспечили». «А для чего тебе киллер?» — не понимаю я. «Чтобы директора убить», — отвечает сосед. Его семье крупно повезло. Сын устроился охранником в подмосковный поселок сторожить коттеджи богатых. Получает неплохо — восемь тысяч рублей в месяц. Но ездить далеко, и то, что видит вокруг, уязвляет и колет глаза. Например, известный адвокат, часто мелькающий по телевизору и защищающий безвинно пострадавших... У него пятнадцать автомобилей. Популярный актер, проживающий тут же, значительно беднее — у него их всего тринадцать. Ребята, охраняющие этот машинный парк, пока крепятся, не дают выхода чувству и не задают себе справедливых вопросов. Но уязвляет другое, какое-то странное отношение к ним со стороны хозяев, предполагающее, что у охранников тоже есть персональный транспорт, пусть и не в десяток единиц. «Сидят люди голодные, — вздыхает сосед. — У всех большие семьи, и денег они не видят. Вдруг приходит хозяйка с зажаренной индейкой. Индейка — килограммов на двенадцать и осталась от ужина. «Собачки, — говорит, — собачки!.. Идите ко мне!..» И отдает птицу овчарке и дворняжке! Что это такое, ответь!..» Ответить мне нечего, и я иду спать в свою «домушку».

А наутро сажусь в машину и уезжаю в Московию, чтобы присоединиться к «золотому миллиону», который не ищет киллера для начальников, а лишь хулит их по давней привычке на кухнях. Если есть на планете «золотой миллиард»

благополучных граждан, противостоящий миллиардам остальных людей, то в России есть свой «золотой миллион», и почти весь он сосредоточен в Москве. По дороге включаю приемник и натыкаюсь на интервью с известным реформатором ельцинской поры. Его спрашивают, в чем препятствие и причина того, что реформы в России идут слишком медленно. Он отвечает после небольшой паузы: «Население...» И я вспоминаю людей, которых встретил за эти дни. Действительно, в них есть какое-то препятствие, и, действительно, они пока коечто населяют. Ведь реформатору нужно все время что-то менять, причем не за свой счет, а за счет обитателей «сараек» и «домушек». Обитателям же нужно совсем другое, всего три-четыре вещи: посадить картошку, помыться в бане и выпить водочки с соседом. И главное, чтобы его, обитателя, не трогали, чтобы дали перевести дух...

Мимо меня несутся березовые и сосновые рощи, еще не до конца вырубленные, они бегут назад, за мою спину, и мое быстрое движение вперед находится с этим зеленым движением в явном противоречии. Точно такое же неизбывное противоречие разделяет радиореформатора и рядовых кольчугинцев, и я не вижу сегодня мостов и дамб, которые могли бы это противоречие сгладить и засыпать.

Промелькнула разоренная церковь, засинела вдалеке узкая речушка, наверное, Большой Киржач, а я все жевал в голове свои гуманитарные мысли... Цикл устаканивания реформ в России — примерно в пятьдесят лет. Прибавим пятьдесят лет к 1861 году и получаем 1911 год — период недолговечного экономического расцвета. Прибавим к 1917 году те же полвека и получаем год 1967, когда еще не начался застой и когда каждый в стране имел хоть и скудное, но обеспеченное «завтра». Может быть, и в 2042 году в России все устаканится и определится. Только есть ли человек из живущих сегодня, кто готов ждать целую жизнь?

...Через несколько месяцев я снова заезжаю в Юрьев-Польский, и та самая женщина в музее, которая показывала мне монастырь, вдруг говорит: «А я ведь молюсь за вас!» Я стою и не знаю, что ответить. Соврать, что я тоже молился за нее все это время? Нет, не получается. Так и ухожу, будто облитый холодной водой.

Но понимаю — так устроена жизнь. В то время как мы суетимся, безумствуем и на ходу погибаем, кто-то неизвестный, из «населения» молится за нас в своей нищете... Этим и живы.

ВОЕННАЯ СВОДКА

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Знак поворота

Война рождает победу.
Победа рождает высокомерие.
Высокомерие рождает возмущение.
И миру неведом
Итог под итогом:
Любая победа —
Распятие Бога.

З.Миркина

Возмущение иногда тлеет веками и ждет благоприятного момента, чтобы вспыхнуть. Ждет триста лет, как в Ирландии. Ждет тысячу лет, как у народа нам (нынешний Вьетнам) против китайцев, повелевавших страной в I тысячелетии. Возмущение тлеет в России, ожидавшей от американцев экономической помощи, как в Германии и Японии после второй мировой войны, и обманувшейся. Возмущение вспыхнуло на стороне, в исламском мире. Похоже на то, что Сэмюэл Хантингтон назвал войной цивилизаций.

Однако возмущение Америкой есть и во Франции, одной из центральных стран Запада. Если понимать слово «цивилизация» примерно так, как понимал его Тойнби, то цивилизация — это родственная *группа* стран. Отдельное дерево, даже очень большое, — еще не лес. В лесу могут прибавиться новые деревья, некоторые могут засохнуть и упасть, а дерево — только дерево. Говорить о Западе и видеть перед собой Америку — значит, за деревом не видеть леса. Для культуролога Америка — разбогатевший маргинал Запада. И то, что распространяет по всему свету CNN, всего только подновленный европейский *фельетонизм* (как назвал его Герман Гессе), вульгаризированный массовый вариант Запада, расцветший на девственной земле.

Вероятно, бен Ладен мыслит иначе, и его концепция войны с Западом достаточно близка к первоначальной схеме Сэмюэла Хантингтона[1]. Но действительная история сложнее схемы. Известный привкус «цивилизационных» (или, по меньшей мере, национальных) различий был во всех тоталитарных режимах. Они возникали не в ядре модернизации — не в Англии, не в Голландии, — а на периферии или в «промежуточных зонах» (по классификации Эдвина Рейшауэра). Возникали там, где развитие преодолевало отсталость, стремилось «догнать и перегнать» и было довольно болезненным, где не хватало веков для постепенного слияния нового со старым и новое наступало вопреки старым нравам. Строго интернациональный дух ранней советской власти был поддер-

[1] Впоследствии Хантингтон переосмыслил жесткую концепцию противостояния цивилизаций (в особенности Запада исламу) и заговорил о возможности сосуществования нескольких региональных центров силы.

жан реакцией на бойню первой мировой войны да еще живой памятью о еврейских погромах и армянской резне. С течением времени Советская Россия перешла к национал-коммунизму с опорой на местные традиции, а в идеологии КПРФ теория классовой борьбы уступила место теории этносов. Коммунистические и прокоммунистические режимы в Азии, Африке и Латинской Америке с самого начала связаны с национально-освободительным движением. Неожиданное поражение американцев во Вьетнаме и такое же неожиданное поражение коммунизма в Индонезии связаны со своеобразием местных культур.

Китайский марксизм нашел опору в «школе государственных законов», процветавшей до Рождества Христова. В Никарагуа прокоммунистический режим Сандино опирался на католическую «теологию освобождения». Нет ничего удивительного, что в странах ислама тотальной идеей, призывом к созданию нового тоталитаризма стал образ правления первых четырех «праведных» халифов. Утопия, укореняясь, находит подходящую местную почву, но на любой почве создается прокрустово ложе, в которое втискивается современная цивилизация, обрубая все слишком сложное, противоречивое. Тотальная идея — это идея редукции, упрощения, ликвидации «антагонистических» противоречий, «окончательное решение» открытых вопросов, с которыми живет «открытое общество».

Журналисты говорят о мусульманском фундаментализме. Но это не мирный семейный отказ от телевизора, это крутая ломка общества, это гораздо ближе к национал-социализму Гитлера, чем к фундаментализму в среднезападных штатах Америки. Сомнительность религиозного вдохновения показывает парадоксальный пример курдов: восстав против единоверцев-турок, курдская рабочая партия подняла знамя марксизма-ленинизма-сталинизма, и без всякой опоры на религию курдский террорист-самоубийца взорвал себя вместе с несколькими турками.

Фанатиков толкает ненависть, более сильная, чем воля к жизни. Фанатизм не связан наглухо ни с одной религией, ни с какой идеологией. Он прилипает к любой идее, когда разгораются страсти. Религиозная маска лучше служит цели, чем другие, но это только маска: «Наиболее опасное духовное насилие — то, которое увлекается ложным энтузиазмом и кажется идущим от Бога, но на самом деле вдохновлено страстью. Многие любовно выпестованные планы прославить Бога — только темная страсть, нацепившая на себя святые одежды. И проверка этого — взвинченность, которую она вызывает. Бога мира и тишины нельзя прославить насилием»[2].

Террористы с древнейших пор готовы были жертвовать собой, в том числе убежденные атеисты. Первыми в терроре против современной цивилизации были не мусульмане, а европейцы и японцы («красная армия», «красные бригады» и т.п.). Есть что-то в характере современной цивилизации, что рождает террор. Безликий механизм угнетает и возмущает личность, и «подпольный человек» ищет способ дать пинка «хрустальному зданию». Если пушки — последнее средство королей, то террор — последнее средство отчаявшихся людей, не способных развязать большую войну. И сегодня терроризм ислама — только новая волна террористического сопротивления глобализму. Можно назвать это сопротивление религиозным, но мне оно кажется квазирелигиозным. Во всяком случае, концепцию *квазирелигиозности* всех тоталитарных систем (включая исламские) можно защищать.

Я пережил время, когда людей расстреливали за *неверие* в возможность построения социализма в одной стране, когда идеи Маркса, девизом которого было: «Во всем сомневаться», превратились в систему *догм*, а вокруг вождя возник культ *живого бога,* вроде исмаилитского. Между тем ученые уже давно ищут новое имя для «мусульманского фундаментализма» и нашли его в *интегризме*, в стремлении создать искусственную, насильственную цельность общества. Интегризм — одно из имен квазирелигиозных движений.

Говорят иногда об особой *консервативной* революции. Это верно, если иметь в виду как альтернативу американскую революцию, открывшую дорогу

[2] Merton T. Thoughts in solitude. New York, 1993, p. 112.

свободному развитию. Советская революция тоже была скрыто консервативной. Недаром поздняя советская власть родила поговорку «инициатива наказуема». Устраняя «антагонистические противоречия», коммунистическая революция тормозила и само развитие. Если бы убрать у советской системы ее конкурента, капитализм, она бы очень скоро застыла — примерно как Северная Корея.

Что, собственно, случилось? Модернизация, распространяясь вширь, захватила и страны ислама. Но ислам — не религия «не от мира сего». Это религиозно окрашенный и утвержденный на вере социальный порядок. Он очень хорошо был приспособлен к Средним векам и именно поэтому с трудом входит в современность. Он более «высказан», более вошел в «букву», в средневековую «букву», чем другие религии. Есть глубинные формы ислама, противоречащие основному потоку; но массовый ислам не может быстро измениться. Европеизация Турции заняла несколько веков. Между тем телевидение действует на страны ислама как переливание крови чужой группы; оно мгновенно создает внутренний хаос. Экономика здесь, по-моему, на втором плане. Иран процветал, когда фанатики сожгли кинотеатр в Абадане. И, к удивлению всего мира, народ, получивший много выгод от реформ шаха и его американских советников, отрекся от этих выгод и поддержал изуверов.

Многие американцы, насколько я понимаю, считают современную Америку способной неограниченно расти и расти, а ее противников — чем-то вроде маленьких Гитлеров, которых надо убрать с дороги. Этой схеме соответствовала «Буря в пустыне». Для того чтобы покончить с диктатором, оставалось сделать один шаг. Его не совершили только из политического расчета — сохранить противовес другой диктатуре, иранской. И вдруг возникло нечто совершенно иное — глобальный террор. Его центры в подполье. Он неуловим, как партизаны Сомали, из которого американцы вынуждены были уйти — там нечего было бомбить и не было правительства, способного капитулировать, как Милошевич. Но, в отличие от сомалийцев, боевики бен Ладена обладают современными финансовыми и техническими ресурсами и способны наносить заметные удары.

Если говорить о физических масштабах взрывов в Нью-Йорке, то это булавочный укол, от которого экономика Америки лишь вздрогнула. Но рухнули не только две башни. Рухнули символы. Я смотрел на падение башен по телевизору и понимал, что это *всего две башни*. Я вспоминал свою статью «Опасности и страхи», написанную после взрывов в Москве, и мог еще раз повторить, что опаснее всего страх, вызванный опасностью, и если опасность не вызывает страха, то с ней в десять раз легче бороться. Я пережил сталинский Большой террор и не был сломлен, потому что не испугался. Я пережил войну и не был раздавлен ужасами, которые видел, потому что преодолел страх. И глобальный террор можно пережить, если подняться над страхом. В конце концов, пакости, которые творит бен Ладен, ничтожны, сравнительно с миллионами убийств, совершенных Пол Потом, и десятками миллионов жертв Большого террора Сталина и большой войны между Гитлером и Сталиным. Глобальный террор пугает, потому что он непривычен. Но человек ко всему привыкает.

Я думал так, а впечатление не подчинялось разуму. Я смотрел на падающие башни и видел крушение цивилизации. Помощники бен Ладена правильно построили свой спектакль. Среди них был хороший режиссер, и он показал всему миру фильм о гибели Запада. Возможно, его вдохновил гитлеровский боевик «Месть Вотана», но это не меняет дела. Телешоу, подхваченное CNN, пошатнуло чувство неуязвимости Америки, пошатнуло (у тех, у кого оно было) чувство «правильности» современной цивилизации, ее способности оставаться такой, какая она есть, неограниченно долго. Окрепло — у кого оно было — чувство необходимости перемен. От террора можно защищаться; это, безусловно, меньшая угроза, чем то, что несли в себе режим Гитлера или режим Сталина. Но террор будет постоянно поддерживать чувство тревоги. И это чувство может быть использовано для духовного и нравственного пробуждения всего западного и вестернизированного мира.

Величайшую опасность для современной цивилизации представляет не угроза извне, а она сама, цивилизация, инерция ее развития, близко подошедше-

го к распаду. Если Запад останется постхристианским, постмодернистским, вялым, скептическим, ищущим наслаждений и садящимся на иглу — финансово-техническое могущество не спасет. И бесполезно тратить миллиарды на противоракетную защиту. Нужно другое — внутреннее преображение и открытость диалогу.

Диалог — это не просто терпимость, уживчивость. Это понимание того, что есть не только один, западный, путь развития, есть четыре проекта глобального устройства, в каждом из которых свой отблеск истины, и путь к выходу из экологического и духовного тупика — диалог с великими культурными мирами Востока. Каждый из них сохранил нечто, потерянное Западом: паузу созерцания. Одиночки, как Рильке или Мёртон, заново открывают ее, но не случайно они ездили на Восток.

Шпенглер писал, что араб никогда не поймет китайца. Он, скорее всего, не прав: ал Халладж или Ибн Араби были очень широки, но что бы ни думали арабы, европеец (и в том числе русский европеец) должен понять всех, даже фундаменталистов, сталкивающихся друг с другом на Ближнем Востоке. Фундаментализм — тупиковая линия развития, но его исток — отталкивание от вседозволенности, и пафос сопротивления распаду, пафос хранения древних святынь должен быть понят. В фундаментализме есть нечто от библейских пророков, бичевавших вавилонскую блудницу. Блудница, не сумевшая исправиться, погибла.

Есть старая суфийская притча (ее вспомнил Гёте). Иса (то есть Иисус) шел по дороге со своими учениками. На обочине лежала дохлая собака. Ученики отвернулись, а Иса посмотрел и сказал: «Какие у нее прекрасные белые зубы!»

Восток учился у Запада динамизму. Западу надо поучиться стабильности у Востока — Дальнего, Индийского да и суфийского. Спасение человечества – восстановление равновесия между развитием вширь и поисками путей в глубину, в переходе от цивилизации неограниченного физического роста, упершегося в ограниченность Земли, к цивилизации равновесия с природой и *духовного* роста.

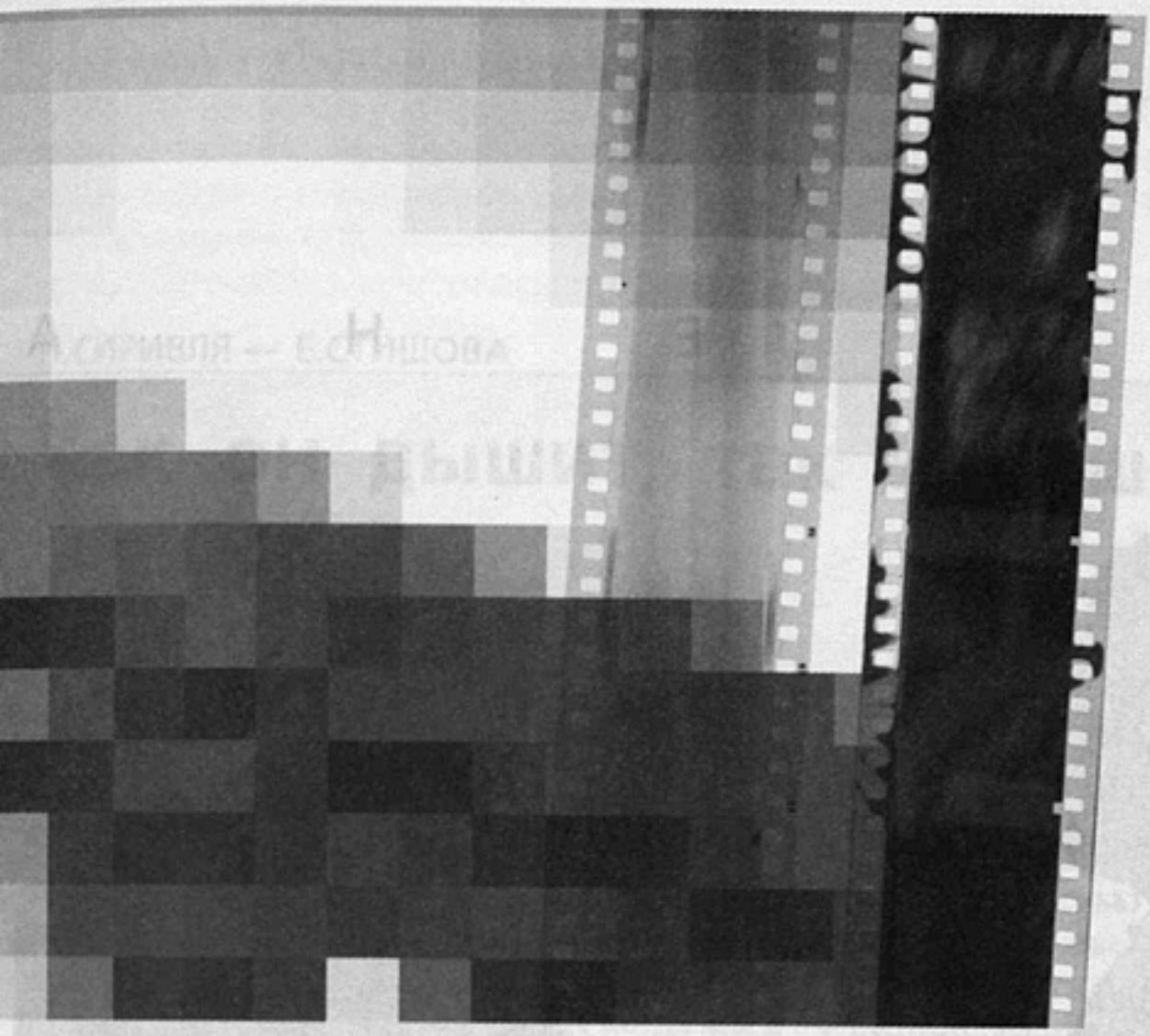
Современное человечество подобно подростку. Продолжение физического роста становится уродством. Взрослый перестает физически расти. Перед ним – бесконечная дорога духовного роста.

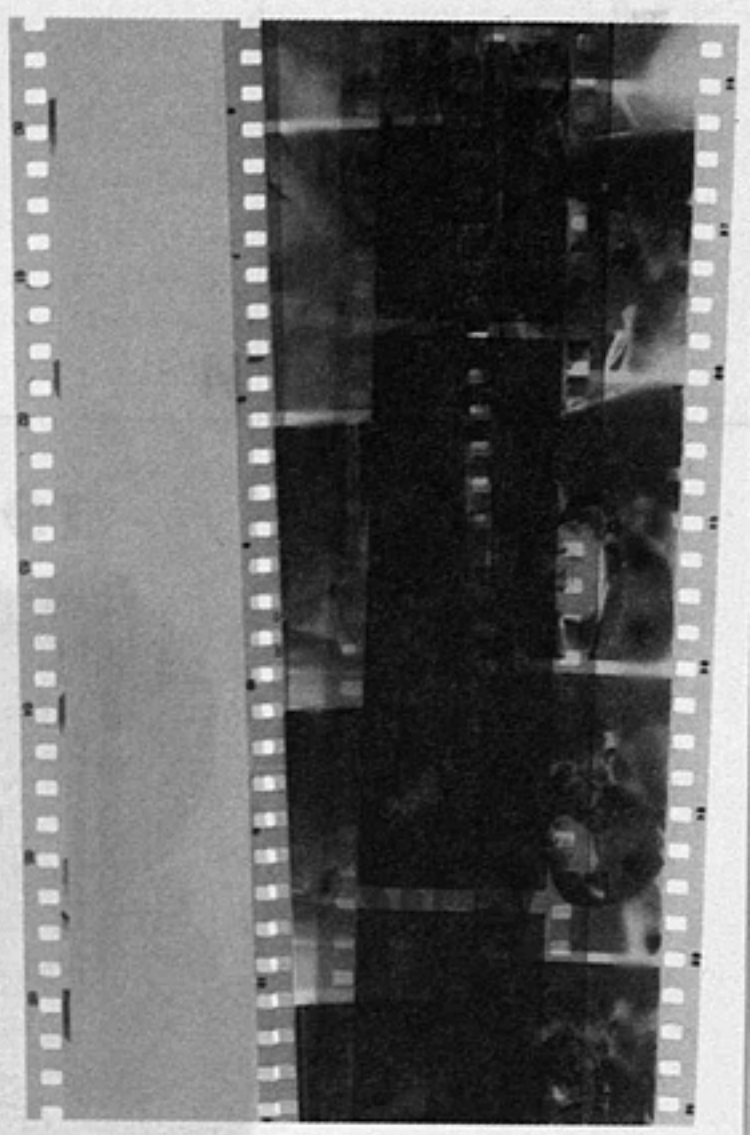
Невозможно совершить поворот круто, сразу: подростковые привычки очень упорны. Но вполне мыслимо постепенно вращивать в суету дел и развлечений паузу созерцания, паузу тишины. Только в тишине можно расслышать подсказку Бога. Только в тишине созерцания исчезает запутанность в частностях, мир видится в целом и становится яснее, куда идти. Это можно воспитывать в детском саду, в первых классах школы, углублять в философии и в искусстве. Простой реставрации религиозной старины мало. Нет более сословного общества, когда крестьяне пахали, купцы торговали, рыцари воевали, а монахи созерцали Господа и молились за мир. Отрешенность и созерцание должны стать частью одного большого ритма жизни. Какой-то минимум тишины необходимо вернуть каждому человеку, иначе человечество не найдет выход из современной запутанности и погибнет в серии конфликтов.

Выступая в Осло в мае 2000 года, Далай-лама назвал важнейшей задачей XXI века воспитание способности находить неожиданные ответы на неожиданные вызовы будущего, еще более непредсказуемые, чем вызовы двадцатого столетия для человека девятнадцатого столетия. Я думаю, это возможно, если мы возродим паузу созерцания.

Бог наш суетою оглушен,
А дьявол — этой полной тишиною...

З.Миркина





Теле Шоу

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕЛЕРЫНОК

ВЕСНА-ОСЕНЬ

PIXEL фестиваль цифровыхтехнологий икомпьютерногоискусства ВЕСНА

НАШ НОВЫЙ АДРЕС:
103055, МОСКВА, ТИХВИНСКИЙ ПЕР. Д.7, СТР. 1
ТЕЛ./ФАКС: (095) 956 4895, 956 4894

И М Е Н А

Эльдар Рязанов и Иннокентий Смоктуновский на съемках фильма «Берегись автомобиля»

Н.СИРИВЛЯ — Е.СТИШОВА

Как он дышит, так и пишет

Наталья Сиривля. Кинематограф Рязанова — явление уникальное. У нас нет другого художника, чьи фильмы сделались бы такой же частью всенародного праздничного ритуала, как шампанское на Новый год или цветы на 8 Марта. При всей заезженности и привычности ритуал этот по-прежнему сохраняет в себе некий сакральный смысл. И когда мы в очередной раз наряжаем елку и готовим салат «оливье», идущая фоном по телевизору история Жени Лукашина, который 31 декабря пошел с друзьями в баню, выпил, попал в город Ленинград и встретил там любимую женщину, звучит как обещание, что все в нашей жизни будет по-прежнему и при этом обязательно изменится к лучшему.

Как своего рода магическое заклинание, несущее в себе гарантию стабильности бытия и обещание нежданного счастья, фильм способствовал выживанию советских людей и в глухие годы застоя, когда ничего не менялось, и в лихолетье перестройки, когда все если и менялось, то главным образом к худшему. И зрителям, которые сегодня смотрят «Иронию судьбы» в сто двадцать пятый раз, абсолютно не важно, что *кинематографические* достоинства этой телевизионной ленты — невнятный цвет, серия крупных планов на фоне обоев, робкие и редкие выходы на натуру — близки к нулю.

С точки зрения визуальной фильм «Ирония судьбы» — никакой, в той же степени, что и архитектура панельных многоэтажек. Да, здесь играют хорошие актеры, однако в ту пору они много где хорошо играли. Да, в основе вменяемая, очень крепкая драматургия, но в 1975 году «хорошо сделанные пьесы» Брагинского и Рязанова ценились лишь немногим выше, чем продукция знаменитых драмоделов Рацера и Константинова. Сколько я помню, Рацер и Константинов, процветавшие в провинции, на столичные сцены практически не допускались. Брагинский с Рязановым проникали лишь изредка: был на моей памяти спектакль «Служебный роман» в Театре имени Маяковского с А.Лазаревым и С.Немоляевой. Но то, что на театре выглядело как непритязательный анекдот из жизни маленьких, наивных совслужащих, в кино, в режиссерской интерпретации Рязанова, неизменно становилось событием общенационального масштаба.

Конечно, сугубо телевизионная «Ирония судьбы» не выдержала широкого проката, но уже снятые для кино «Служебный роман», «Вокзал для двоих», «Гараж» и особенно «Жестокий романс» имели статус картин, пропустить которые невозможно. Основной принцип Рязанова, когда понадобились визуальная яркость и плотность изображения, свелся к формуле «всего много». Помню килограммы косметики, которую накладывали на себя канцелярские барышни в «Служебном романе» перед началом рабочего дня, обилие «красивых» пейзажей, озвученных стихами-романсами, живописные чучела зверей в «Гараже»... А уж какие были цыгане в «Жестоком романсе», какая шляпа у Никиты Михалкова, каков сам Михалков — Паратов в белом костюме, в пролетке с цыганами! Но опять-таки не эта избыточность густо наложенных красок приподнимала рязановские фильмы над общей массой. Что же тогда?

Эмблематическим мне кажется план, на котором идут начальные титры «Иронии судьбы». Плоский фасад типового многоэтажного дома с одинаковыми клеточками этажей-окон, летящий снег и звучащие за кадром стихи Бориса Пастернака «Никого не будет в доме», положенные на незамысловатую бардовскую мелодию в задушевном исполнении Сергея Никитина. Тут всё: и мотив одинаковости, стандартности новостроек-сот, куда счастливо вселяются простые советские люди, и вера в утонченность душевного строя этих людей, и за-

Эльдар Рязанов на съемках фильма «Карнавальная ночь»

урядность быта, и надежда на чудо, которое, перетасовав колоду будничных обстоятельств, вдруг подарит ослепительную «сбычу мечт». Это органическое, наивное, нерефлексируемое сочетание тривиального и возвышенного, незамысловатого и совершенного, поэзии и прозы, собственно, и придавало фильмам Рязанова тот счастливый объем, размещаясь в котором, душа советского мэнээса без всяких усилий ощущала себя достойной уважения, любви и счастья, осознавала себя причастной к Культуре и Вечности. Рязанов предложил зрителю универсальный спасательный круг — неизменно поддерживающую на плаву модель самоидентификации. И если уж говорить о творчестве этого художника, то, конечно, не с позиций *искусства кино*, а с точки зрения эволюции данной модели на протяжении последних десятилетий.

Елена Стишова. Знаешь, когда речь идет о предпочтениях большой зрительской аудитории, понятия «искусство» – «неискусство» теряют смысл. Равно как и понятие «хороший вкус». Напомню тебе классическое, из Брехта: «...дурной вкус» масс коренится в действительности гораздо глубже, чем «хороший вкус» интеллектуалов». Вряд ли плодотворно в обратной проекции дивиться тому, что советское народонаселение купилось на «Иронию судьбы» — фильм, как ты формулируешь, начисто лишенный кинематографических достоинств. Если мы неколебимо стоим на позиции эстетического снобизма, то зачем затевать разговор о мастере, который в течение нескольких десятков лет делал народное кино, а само его имя стало брендом?

С трудом, но мы избавляемся от презрительной интонации, произнося слова «массовая культура». Впрочем, мне кажется, что Рязанов обиделся бы, прочитав, что какие-то критики считают его творчество масскультом. И не без резона. Случай Рязанова и в самом деле требует поправки. Собирая многомиллионную аудиторию, этот режиссер делал все-таки авторское кино, и образ автора в его поэтике не менее важен, чем в арткино. Если помнишь, пару лет назад мы в журнале дискутировали по поводу массовой культуры, и Олег Аронсон привел нас — очень убедительно, кстати, — к парадоксальному выводу: советский массовый кинопродукт был одновременно авторским искусством. То, что

мы объединяем понятием «массовая культура», — явление неоднородное и по-своему иерархичное. Обозначая этим условным термином кинематограф Рязанова, я использую его (термин) прежде всего для того, чтобы провести разделительную черту между народным и элитарным кинематографом, заведомо адресованным тонкому слою интеллигенции, как сказал бы Жванецкий.

Эльдар Рязанов обладал уникальным ноу-хау, на протяжении десятилетий знал, «как надо» и «что надо», чтобы не кричать в пустом зале (это уже слова Шукшина), и вдруг в эпоху перемен утратил это знание, сбился с ноги. Это ли не драма?

Рязанов — гений общения. Он, как чудо-психотерапевт: с каким бы пациентом ни разговаривал, моментально перенастраивается под него, чувствуя, как нужно говорить именно с этим человеком, чтобы ему стало хорошо, чтобы он тебе доверился. Этот дар Рязанова универсален. Он безотказно работает, когда речь идет о массовой публике, — зрители, сколько бы их ни было, внимают его фильму, словно автор обращается персонально к каждому. Яркие индивидуальности, в том числе крупные политики, и те не могут устоять перед рязановским обаянием. Не случайно именно ему выпала миссия быть главным пиарщиком президента Ельцина, когда тот начал свою вторую предвыборную кампанию. Телевизионный репортаж из квартиры президента в жанре «семейной идиллии» с гвоздем в стуле, так кстати доставшемся Ельцину за обеденным столом, — один из самых ярких артефактов в творчестве Эльдара Александровича.

Представь себе состояние мэтра, убежденного в том, что он может «взять» любую аудиторию, что «нет таких крепостей», перед которыми он был бы бессилен, и вдруг потерявшего тот абсолютный контакт с публикой, к которому привык за десятилетия неизменного успеха. Замечу, это ситуация не одного только Эльдара Рязанова, она, можно сказать, типовая для большинства мастеров старшего поколения. Но нам интересно, как справляется с ней именно Рязанов, «бренд» и гений общения.

Замечательный интервьюер — вспомним его в роли ведущего «Кинопанорамы», — Рязанов не любит давать интервью. Он словно избегает ситуации, где

«Гусарская баллада»

будет вынужден объяснять свое творчество и свои внутренние обстоятельства. Рязанов этому противится. И правильно делает. Интуитивно или сознательно он сохраняет свой имидж волшебника, который знает, как включить свет в вашем доме, даже если Чубайс отключил электричество за неуплату. По моему ощущению, это ему удается. Он сохраняет свой имидж вопреки тому, что глав-

ной его проблемой в последние полтора десятилетия стал разрыв с публикой. Ощущение кровной общности со своей аудиторией, бесперебойная «обратная связь» подпитывали его искусство.

Нет статистики, нет серьезных социопсихологических исследований, чтобы судить компетентно о тех процессах, которые происходят в зрительской среде. Можно лишь констатировать, что прокат мало-помалу возрождается, появились и не пустуют хорошо оборудованные и недешевые кинотеатры, и аудитория здесь совершенно иная, чем та, что ждала новых фильмов Рязанова как праздника. Тот слой людей, которые составляли постоянную аудиторию Рязанова (как и многих других отечественных мастеров), истончился настолько, что его уже и уходящей натурой не назовешь. «Натура» ушла. Но помянем ее добрым словом, потому что не будет у нас такого идеального зрителя — с такими осмысленными ценностными ориентирами. Это были в основном технари, вкалывающие в «ящиках» ВПК, для которых кино, книги, художественные выставки, редкие концерты бардов, аудиокассеты с полулегальными текстами Жванецкого и турпоходы «за туманом» были отдушиной, едва ли не смыслом жизни.

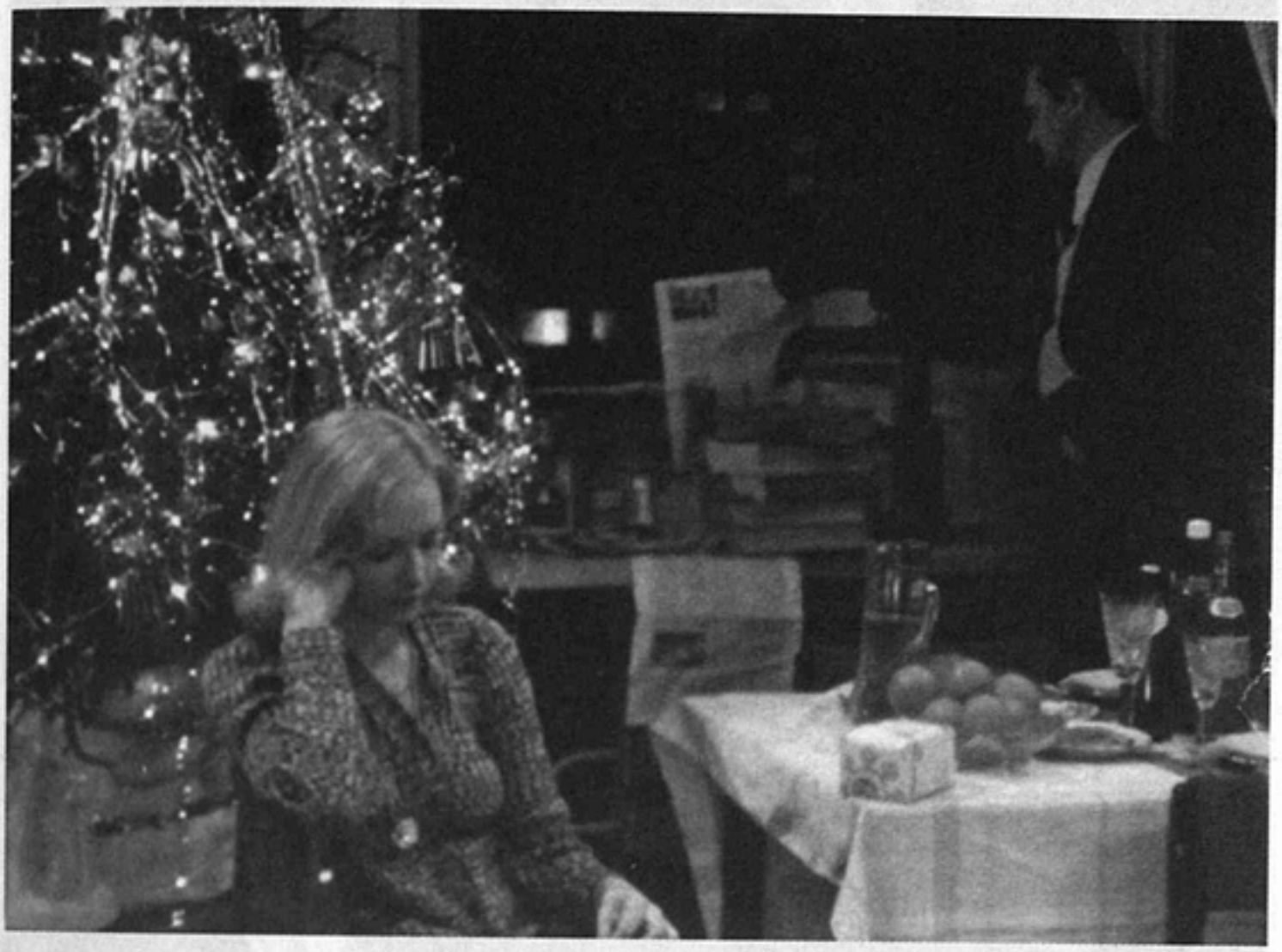
Хорошо упакованные молодые люди с мобильниками и плейерами, постоянные посетители мультиплексов, вряд ли специально интересуются фильмами Рязанова. И вряд ли знают это имя, хотя скорей всего видели по телевизору, и не раз, «Иронию судьбы». С другой стороны, я слышала, что «Старые клячи» прошли у нас ничуть не хуже «Титаника».

Помимо «Иронии судьбы», ставшей культовым фильмом, у Рязанова много других хитов. Он — доктор Шлягер советского кино. Хиты и «Карнавальная ночь», и «Гусарская баллада», и «Берегись автомобиля», и «Старики-разбойники», и «Служебный роман», и «Вокзал для двоих», и «Жестокий романс». Да и «Небеса обетованные» тоже. Его кино увлекало буквально все слои населения. Рационализировать его успех в полном объеме невозможно, как невозможно поверить алгеброй гармонию. В качестве рабочей гипотезы могу предложить такой тезис: Рязанов не играл инстинктами коллективного бессознательного, как большинство передовиков бокс-офиса. Его кино — явление именно советской

«Берегись автомобиля»

цивилизации, советского урбанизма, но последовательно заменившее идеологемы на этические ценности. Параллельно с ужесточением режима внутри страны он нашел легальные формы эскапизма и даже дессидентства в его бытовых проявлениях, он шутя-играя уходил от «идеологических задач нашей партии», прикрываясь «легким жанром».

Н.Сиривля. Мне кажется, что у Рязанова никогда не было сознательного эскапизма в том смысле, что он «уклонялся вместе с партией». Я имею в виду, естественно, не КПСС, а собственную рязановскую аудиторию. Он менялся, «смелел» и «прозревал» вместе с ней. От «Карнавальной ночи», которая есть апофеоз «бесконфликтности» — борьба с пережитками бюрократизма на ниве художественной самодеятельности, — до перестроечных картин, где конфликт его



«Ирония судьбы, или С легким паром»

героев с безобразным, взбесившимся социумом достигает чернушной безысходности.

В своих лентах застойного времени Рязанов воспел скромных, тихих, с неустроенной личной жизнью, без видов на карьеру и процветание, но глубоко порядочных интеллигентных героев, которым судьба неизменно воздавала за приверженность принципам и нестяжательский стоицизм. В тех рязановских фильмах существовала не бог весть какая сложная, но последовательно декларируемая нравственная система: подлецу руки не подавать, обсуждать личную жизнь на профкоме или флиртовать с женщиной из карьерных соображений — нехорошо и т.д. Рязанов сам в это верил, и зрители его в это верили, что и поддерживало в них неугасающее чувство собственного достоинства...

А потом вместе со всей страной Рязанов провалился в пучину перестройки, и, самое печальное, в этой пучине его фильмы (как и советские люди) многое потеряли: наивную цельность мировоззрения, искреннюю тягу к высокой культуре, а главное — ту самую нравственность, список вещей, делать которые некрасиво, нехорошо, не положено... Теперь как-то вдруг оказалось, что в ответ на унижения, которым подвергла жизнь, можно все. В «Старых клячах» героини могут позволить себе напугать малолетнего рэкетира, пригрозив, что закопают в могилу заживо, могут облить дерьмом машину «нового русского», могут прыгать, как обезьяны в клетке, во время судебного заседания...

Однако сегодня, как мне кажется, жизнь этого слоя людей вошла в некие рамки, и они снова начали получать от нее удовольствие. Одно из таких нынешних удовольствий — антрепризный театр, где неплохие актеры в «хорошо сделанных», чаще всего переводных, пьесах демонстрируют свои таланты. Там есть какая-никакая драматургия, есть артисты и есть зритель, который не хочет, чтобы его грузили идеями-проблемами, а желает, напротив, за свои деньги культурно провести вечер. Вот в эту сторону, мне кажется, и двигается Рязанов в своей последней картине «Ключ от спальни». Я ошибаюсь?

Е.Стишова. По мне, все сложнее. Ты утверждаешь, что Рязанов шел ноздря в

«Служебный роман»

ноздрю со своей публикой, а я убеждена, что он был чуть выше, чуть впереди. В нем всегда жило органическое отвращение к официозу, к господствующей идеологии, и он умел его позиционировать в своих фильмах. Под сурдинку, намеками, негромко, но за это ощущение неопасной крамолы его и любили в подцензурные времена. А еще за то, что он умел в рамках негероической и убогой советской повседневности высветить полноценный этический мир, в котором можно было жить и дышать. Наивность формы — обратная сторона рязановской гениальности. Не забудем, что он всегда делал жанр, то есть преображал реальность, пропуская ее сквозь жанровую оптику. И всегда работал с очень хорошими актерами — именно они транслировали нравственные максимы на высоком уровне искусства и актерского обаяния.

У Рязанова начались проблемы, когда он, откликаясь на новые веяния, почувствовал в себе художника-гражданина с публицистическим темпераментом.

Уже «Вокзал для двоих» состоит из двух неравных частей. Первая — еще рязановская, с его фирменными фенечками, с уморительной любовной сценой в купе проводника, и вторая — вроде как постскриптум, но совсем в другой, реа-

листической стилистике. Герой-интеллигент оказывается в тюрьме, у него есть возможность бежать, однако он поспешно возвращается на нары, больше всего боясь опоздать к часу проверки. Метафора прозрачна. Критика рукоплескала гражданской смелости любимого режиссера и не хотела замечать, что сей пафос, мягко говоря, не в его духе пересмешника и лирика. А если бы заметила, то это был бы уже публичный донос, что и случилось, когда появился сатирический «Гараж».

82-й год, год выхода «Вокзала», — разгар стагнации, полная ясность, что шестидесятническая утопия умерла. Почва, взрастившая поэтический мир Рязанова с его едва ли не религиозной верой в то, что «всякая погода — благодать», уходила из-под ног. На что было опираться? Рязанова терзали гражданские страсти. Свою самую неудачную картину — «Дорогая Елена Сергеевна» — он снял совершенно не случайно. То был его ответ на резко изменившуюся внутреннюю ситуацию, и героиня — учительница, та самая, что годами сеяла разумное, доброе, вечное, а получила от своих ученичков по голове, — это, если хочешь, сам Рязанов, пастор, глубоко разочарованный в своей пастве.

Так начинался гражданский период в творчестве комедиографа Рязанова, затянувшийся надолго. Социальные обертоны стали преобладать в его фильмах конца 80-х. «Забытая мелодия для флейты», первая его перестроечная картина (1987), теряет опознавательные знаки комедии, пусть и сатирической, и в новом контексте читается как сокрушительная социальная критика.

Рязанов искал, он пробовал даже эзотерическую образность в той же «Мелодии для флейты» и в последующем «Прикосновении», но сбивался на социальное обличительство. Он азартно спорил с веком и имел огромный успех. «Небеса обетованные», где герои-аутсайдеры, обломки империи, взлетали в небо на старом паровозе, стали лучшим фильмом 1991 года по авторитетному опросу, едва ли не последнему, еще функционировавшего тогда «Советского экрана», самого многотиражного киножурнала в стране, которой оставалось еще чуть-чуть до полного и окончательного развода.

Это была кульминация. В «Старых клячах» Рязанов повторит мотивы «Небес», но элегическая интонация прощания сменится задиристыми аккордами карнавального реваншизма.

Потом Рязанов, то ли исчерпав свой протестный запал, то ли поняв его тщету, попытается уйти в свой надежный тыл, в жанр, отказавшись от социальной маркировки сюжета и стилистики.

Однако изменилось время, изменились его ритмы, а главное — изменился

«Вокзал для двоих»

состав воздуха, которым мы все дышим. И у многих из нас наблюдается что-то вроде кислородного голодания, асфиксии.

Рязанов не потерял свою харизму, он по-прежнему естественно и без натуги держит любую аудиторию. Открывая последнюю «Нику» в качестве ее президента, он вышел и произнес слова, выражающие суть его поэтики и отношения к жизни. Он процитировал Окуджаву:

Давайте жить, во всем друг другу потакая,
Тем более что жизнь короткая такая...

И это определило настроение всего торжества.

Н.Сиривля. Давайте все-таки вернемся к последнему фильму Рязанова. На мой взгляд, он лучше, чем его предыдущие картины, ровно в той мере, в какой отстоит от мутных реалий современного бытия. Там, где Рязанов пытался вернуться «к себе прежнему», как в «Дуралеях» и «Тихих омутах», то есть невзирая на время снимать кино про «блаженных неудачников», которые то клад находят, то вдруг открывают для себя кристальную духовность провинции, фальшь была очевидной. Там, где он стремился к реваншу, как в «Старых клячах», становилось и вовсе не по себе, словно при виде интеллигентной старушки, которая, взяв автомат, ведет за собой Красную Армию на бастионы новоявленного капитализма.

«Ключ от спальни» — чистый фарс, жанр устоявшийся, сугубо условный. О чем фильм, автор и сам, похоже, толком не знает. Да это и не важно. Важно, что есть самоигральная драматургическая конструкция — муж, жена, любовник, пьяный сосед, друг дома недотепа-профессор, суета вокруг дивана, буржуазный адюльтер с неминуемым скандальным разоблачением — этакий верно рассчитанный и крепко сбитый гимнастический снаряд, позволяющий актерам продемонстрировать чудеса гибкости и ловкости. Актеры счастливы. Чувствуется, до какой степени им не хватает подобного материала, позволяющего обнаружить маловостребованные в нынешнем кино, по-цирковому яркие и неожиданные краски их актерской палитры. Если и есть в картине бесспорные удачи, то это мужские роли: Н.Фоменко, который изображает карикатурного мачо, на глазах

«Гараж»

превращающегося в патологического труса, С.Безруков, который в роли близорукого ученого мужа изничтожает китайские вазы и фикусы, порхает под потолком и время от времени пронзает сердца зрительниц «умным», лирическим взглядом из-под очков... А уж С.Маковецкий в образе поэта-декадента, неизменно пребывающего в кокаиново-алкогольно-поэтическом угаре и путающе-

го чужую квартиру со своей, чужую беременную жену с Неземной Возлюбленной, а похороны со свадьбой, творит и вовсе что-то немыслимое. С дамами, правда, сложнее. Все они в фильме не более чем хорошенькие натурщицы. Е.Крюкова, к примеру, совершенно невыносима, когда пытается играть томную, тоскующую вамп начала прошлого века, и сносна лишь там, где играют с ней, точнее, в нее, как в куклу: швыряют, роняют, раздевают или защемляют ее стройную ножку дверью, дабы привести героиню в чувство.

«Жестокий романс»

Но и перепады в уровне актерской игры не особенно портили бы удовольствие от жизнерадостного и бодрого зрелища, украшенного к тому же всевозможными режиссерскими гэгами, вроде замедленно летящих пуль в сцене дуэли (привет от Джона Ву и братьев Вачовски), если бы Рязанов по старинке не пытался нагрузить этот разухабистый фарс «культурой». Размышления о судьбах России, намеки на подстерегающую резвящихся героев историческую катастрофу, а главное, романсы на стихи Блока в исполнении хора цыган лично меня оскорбляют здесь своей неуместностью.

Е.Стишова. А мне почему-то совершенно не запомнились эти романсы...

Н.Сиривля. Они не запоминаются потому, вероятно, что А.Петров не слишком старался и в музыке повторил своего знаменитого «Шмеля» из «Жестокого романса» с минимальными мелодическими отклонениями. И тем не менее попытка сделать из Блока кабацкий шлягер — это, на мой взгляд, уже слишком. Все-таки одно дело — буржуазная антреприза и совсем другое — русский символизм.

Е.Стишова. Ты рассуждаешь с позиций человека, который знает о символизме, о декадансе, о мистиках начала века, об антропософии... А здесь установка не на знание, а, наоборот, на незнание публики, которая понятия не имеет, что были такие поэты, как Северянин и Бальмонт, модные и культовые, чьи стихи декламирует герой Маковецкого...

Н.Сиривля. Если бы он только Бальмонта и Северянина декламировал!..

Е.Стишова. Никто не знает ни про Бальмонта, ни про Северянина, и когда Маковецкий читает: «Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...», то публика думает, что это придумал сам Рязанов, который замечен в сочинении популярных стихов типа «У природы нет плохой погоды». Ты права с позиций высокого искусства, но мы уже договорились, что будем судить о Рязанове по законам его художественного мира. А с моей точки зрения, надо восхититься, что есть в нынешней России кинорежиссер, который ориентируется в поэзии Серебряного века и использует ее со знанием дела. Вспомни опусы В.Панина, запавшего на тот же период нашей культуры в фильме «Захочу — полюблю» и, кажется, не только в нем. Почувствуйте разницу.

«Забытая мелодия для флейты»

Рязанова тянет к себе прежнему, когда он, как говорится, «каплей лился с массами». Думаю, что совершенно не случайно в «Ключе от спальни» возникает «квипрокво», когда вдребезину пьяный герой попадает в чужую квартиру и становится свидетелем любовного свидания. Это отчасти напоминает «Иронию судьбы», не так ли? В фильме есть и другие отсылки к ранним лентам Рязанова. Ему приятно возвращаться на круги своя, потому что именно в той старой поэтике и стилистике его сила.

Н.Сиривля. Его сила, безусловно, в том, что он замечательный постановщик любимых народом шоу: от «Карнавальной ночи» до «Жестокого романса». Его сила в том, что он профессионал, что он нутром чувствует жанр. И при наличии качественной драматургии, где сказочная логика жанра органично сочетается с узнаваемыми реалиями повседневности, способен подарить «нас возвышающий обман» или, по крайней мере, вполне качественное развлечение. Но времена изменились, и та позиция, которую занимал Рязанов в советском кино, будучи властителем дум, поставщиком спасительных мифов, переводчиком «передовых веяний» на язык общедоступного искусства, сегодня им утрачена. Ситуация стала более жесткой. Нет больше милых, доверчивых зрителей, запертых в клетках однотипных квартир и благодарно клевавших с руки перлы Высо-

кой культуры вперемешку с легко усваиваемыми зернами плутовской комедии, городского анекдота или жестокого романса.

Чтение-пение великих стихов в прежних фильмах Рязанова абсолютно не раздражало, поскольку было спасением от безысходной заурядности быта. Нынешняя публика, идеал которой — проживание в новодельных новорусских домах, прикидывающихся памятниками архитектуры, предпочитает потреблять «культуру» в материальном воплощении («стулья бывают разных Луев»), и им теперь подавай не поэзию, а поэтов, чьи житейские эскапады и любовные драмы становятся сюжетами театрально-киношно-журнальных сплетен. Стереть тревожащую разницу между былым и нынешним, между сложным и примитивным — такова тенденция нынешнего масскульта. И тут уже хочется сказать: «Нет!»

Эта тенденция, к слову, обнаруживает себя не только в фильме Рязанова, где свежевыстроенный дом-модерн с консьержем, лифтом и домофоном сильно напоминает какой-нибудь дом-«Патриарх», выросший не так давно на Патриарших прудах. В гораздо более элитарных проектах, вроде «документального» фильма А.Осипова «Охота на ангела», где факты из биографии А.Белого ничтоже сумняшеся иллюстрируются кадрами «жестоких» немых мелодрам, или в спектакле по пьесе братьев Пресняковых «Пленные духи», где переписка Блока и Белого интерпретируется в тонах откровенной клоунады, болезненно ощущается это неумолимое скольжение по наклонной плоскости. Конечно же, филологи Пресняковы чувствуют разницу между площадным искусством и эзотерическими видениями, их текст — плод некоей культурологической рефлексии, но во время представления кожей ощущаешь, насколько и актерам, и публике ближе скакание Белого галопом и ковыряние Блока в носу, нежели «Стихи о Прекрасной Даме» и фрагменты трактата «О современном состоянии русского символизма».

Рязанов — художник наивный, нерефлектирующий, и для него фарсовый поэт-декадент, исполняющий, едучи на Островах в пролетке с цыганами, «Я пригвожден к трактирной стойке», — образ органичный, рожденный из глубины души. Тем более неестествен и неорганичен он для меня. Когда пошлость не знает границ и затопляет все, мне это кажется глубоко неправильным.

Впрочем, Маковецкий, надо отдать ему должное, в отличие от остальных актеров, играет *ту* самую пошлость — пошлость Серебряного века. Блок тут, конечно же, ни при чем, но «надтреснутость» и душевный хаос, выливающиеся в серию упоительно смешных актерских кунштюков, исполнены Маковецким почти гениально. Это, наверное, лучшая его роль в кино, что, впрочем, неудивительно: Смоктуновский тоже сыграл у Рязанова одну из лучших своих ролей.

Е.Стишова. Вот видишь, Рязанов не перестает быть открывателем уже откры-

«Старые клячи»

«Ключ от спальни»

тых актеров. В «Ретро втроем» Маковецкий получил подобную роль, где мог в этом плане открыться. Там его герой — клоун, по сюжету он даже пытается поступить в цирковую труппу, там у него даже есть эпизод, где он исполняет перед детьми клоунскую пантомиму... Помню, у меня было ощущение: боже мой, Маковецкий этого не умеет. А оказалось, что не то что умеет...

Н.Сиривля. ...Он рожден для этого!

Е.Стишова. Маковецкий сам понимает, что это его удача. Он говорит: «Я это обожаю, и наконец я это получил».

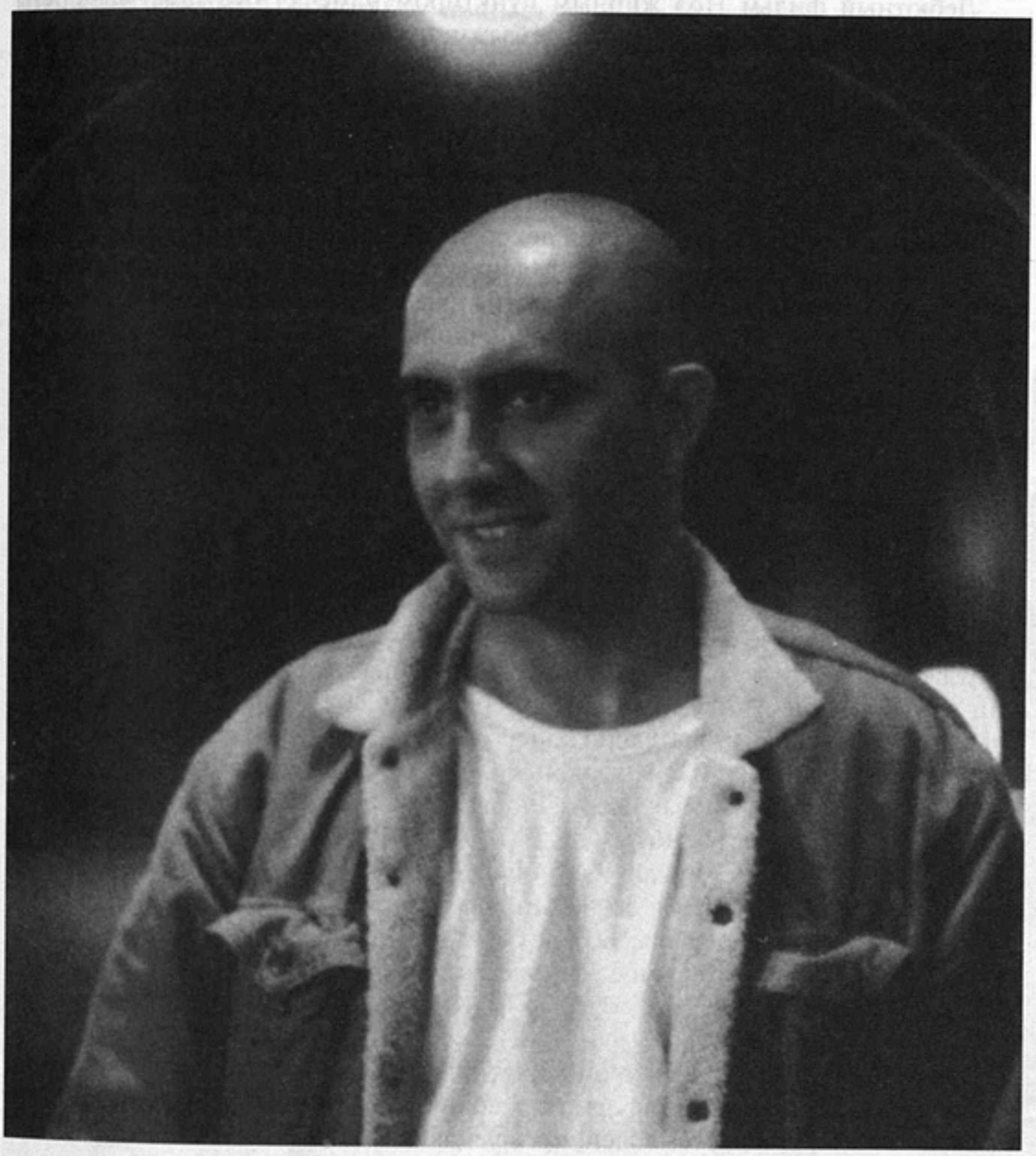
Мы вновь и вновь упираемся в проклятый вопрос об отношении нынешнего кино к действительности. О том, что российский кинематограф все еще не может «схватить интеграл» изменившейся, новой реальности, путается в ней, как человек, попавший в страну, где говорят на языке, которого он не знает. Что касается Рязанова, то его творчество — просто наглядное пособие по данной теме. Его фильмы, его герои, его темы настолько укоренены в той, ушедшей, реальности, что проблема эстетических отношений с ней никогда перед ним не вставала. При том что он препарировал ее сквозь магический кристалл жанра, духовное измерение жизни, ее нравственная составляющая всегда присутствовала. Больше того, была смыслообразующим элементом его картин. Жанр – вот форма рязановской рефлексии. Туда вписывались романсы на стихи Цветаевой и Пастернака, советский интеллигентский фольклор, представленный Юлием Кимом и Никитиными... Рязанов сам так жил. Так дышал. И вместе с ним большая часть страны так дышала, думала... И зритель не замечал: жанр, не жанр... это было не важно. Реальность всегда мерцала в его лирических комедиях, преодолевая условность и литературность сюжетов.

Но уже в конце 80-х — начале 90-х эта проблема — переформатирования реальности — перед Рязановым встала. И он не замолчал, не ушел в себя, он пытался ее решать, как всегда, азартно, со свойственной ему волей к успеху и волей к творчеству.

Сейчас вопрос стоит так: пройдя сквозь огни и воды и вернувшись к любимому жанру, сойдется ли он с новой публикой и какова будет его следующая работа?..

ВИКТОРИЯ СМИРНОВА

Гаспар Ноэ: исповедь культурного варвара



Гаспар Ноэ

Гаспар Ноэ — личность одиозная. «Бунтарь», «гомофоб», экстремист-провокатор. Броские эпитеты, которыми критики награждают Ноэ, — нескромные атрибуты славы очередного enfant terrible. Его недолюбливают французские феминистки, о нем не прекращают дискутировать в прессе. Его репутация связана со скандалом. Впрочем, им оно не исчерпывается.

Несмотря на ажиотаж в СМИ, о самом режиссере известно немного: аргентинец, живущий в Париже, снимает мизантропические поэмы о маргиналах, которые прокатчики регулярно снабжают рейтингом NR. К сорока годам на его счету лишь две полнометражные ленты. Открывавшую предпоследний Каннский фестиваль «Необратимость» критический истеблишмент расценил как очередную пощечину общественному вкусу.

Его восхождение началось в 1998 году. Идейный террорист и шаман, Ноэ взорвал Канн своим фильмом «Один против всех». Рассказ о Мяснике открывался пылающей картой Франции. Постоялец в баре поигрывал пистолетом,

повторяя жесты таксиста, героя Скорсезе: «Вот оно, мое правосудие». После эффектной интродукции перед зрительским взором мелькали кадры фотоальбома. Досье Мясника — шесть снимков в сепии: в три года — оставленный родителями сирота, в четырнадцать — владелец собственной лавки, в семнадцать – отец маленькой Синтии, мать которой вскоре исчезнет...

Подросшая дочь Мясника возбуждает в отце желание. Однажды, увидев кровь на трусиках Синтии, Мясник сочтет, что ее изнасиловали. В слепом гневе он разбил лицо невиновному и попал в тюрьму. Его дальнейшее путешествие – сплошная словесная агония, речитативы жлоба, предъявляющего urbi et orbi гневный счет своего одиночества.

Дебютный фильм Ноэ жирным пунктиром намечал будущие маршруты «Необратимости». Индустриальные пейзажи, пустые тоннели, залитые желтым неоновым светом задворки парижского дна. Уже там настойчивым рефреном звучало «избежать тоннеля» и один из подонков в баре рассказывал, как «отделал цыпочку». В «Одном против всех» Мясник избивал беременную сожительницу так же агрессивно, как в «Необратимости» Пьер крушил огнетушителем парня из «Ректума», а Солитер «стирал об асфальт» красоту Моники Беллуччи.

«Один против всех» был пустой декорацией «Необратимости»: актеры еще не надели свои костюмы, одиночка Мясник кружил по городу, снедаемый инцестуальной страстью. В «Необратимости» наваждение Мясника возвращалось фантазмом Пьера. «Называй меня папочкой», — кричал Солитер, насилуя Алекс в красном тоннеле.

Город Ноэ символичен, это место встречи и отчуждения, город-память и город-палимпсест. Начиная с «Падали» (короткометражного конспекта «Одного против всех»), город в его фильмах антропоморфен: многоликие образы, чередуясь, вступают в игру отражений.

Ноэ интересна часть Парижа, которую не видят туристы, — гетто бомжей, наркоманов, прокаженных и проводников-сутенеров. В гетто приходят в сумерках ради быстрых наслаждений, запретной страсти и мелкого воровства. Там сбрасывают дневную кожу клерки, интеллектуалы, свободные художники и преуспевающие буржуа. В гетто забывают о респектабельности. Здесь горожанин лишен алиби и табу, навязанных культурой. Сексуальность горожанина вписана в рамки кода и тщательно контролируется городом. Ее место — квартиры и клубы; ее время — вечер и ночь. «Городское сообщество» — своего рода contradictio in adjecto. Любая человечность здесь трансгрессивна. Любая спонтанность отдает преступлением.

Горожанин Ноэ историчен и архаичен одновременно. Он историчен в своих привычках и культурен в своих ритуалах, цивилизован в знании этикета и расписания поездов. Он варвар в своих инстинктах и страхах, агрессии, прорывающейся наружу. Сексуальность не знает ни возраста, ни табу. Сцена насилия в красном тоннеле, инцест с дочерью Мясника — проявления единой слепой физиологии пола.

Тоннель — характерный троп в картинах Ноэ. Клаустрофобическое место сдерживаемых желаний. Его форма символически повторяет генитальную анатомию. Магия длинных тоннелей, превращающихся в пролеты подземки, рифмуется с продолговатым пространством гей-клубов, номеров отелей и частных квартир.

В мире Ноэ торжествует симметрия, он строит свои лабиринты с истовостью мага-формалиста: симметричные планы, жесткая ритмика, четкие стройные композиции. Каждый кадр «Одного против всех» дан на пределе фортиссимо, он словно вербует зрителя, не оставляя ни единого шанса на бегство. Английское shoot здесь используется шокирующе буквально: эпизод сопровождается выстрелом.

Shooting в картинах Ноэ перестает быть метафорой. Здесь фашизм искусства становится искусством фашизма. Моралист и маньяк, священник в поисках культа, Ноэ превращает мучения в род литургии, а истязания плоти в обряды инициации. Репрессивная эстетика аргентинца насквозь пронизана католическим духом. Ноэ работает на узнаваемых архетипах: из темноты на свет, из глубины на поверхность. Тоннель — и красный алтарь, и сцена желания. И одновременно — место, сквозь которое проходят. Это «прохождение сквозь», такое

навязчивое в «Одном», — важный антропологический момент мегаполиса. Идущий по городу движется сквозь собственный фантазм.

Зритель Ноэ нередко теряется в его тотально зарифмованном мире, борясь с искушением объявить его сном или бредом. И бред, и сон — слова из режиссерского словаря. Сны Ноэ (кадры «Необратимости» гаснут, как вспышки, имитируя провалы памяти) абсолютно чеканны, а пространство бреда обладает внутренней логикой. Оттого ли, что Алекс снится красный тоннель, он наяву превращается в комнату ужасов? И есть ли у Ноэ «наяву»? Оттого ли, что Пьер страдает, покинутый Алекс, ее слова «в любви надо быть эгоистом» вызывают к жизни лицо Солитера? Кто видит сон, и кто кому снится? В «Одном» ненавистнический монолог Мясника был припадком медленной ярости, так и не обретшей выход. В «Необратимости» гнев вырвался наружу. В «Одном» напыщенный жлоб упражнялся в словесной ненависти, не в силах совершить преступление. В «Необратимости» Пьер убивал в первые двадцать минут, а дальше терзался виной. Словесное насилие сменилось физическим.

В статьях о фильмах Ноэ нередко звучат слова «реалистичный» или «социально-критический». И действительно, в любом пересказе картины Ноэ выглядят очередной вариацией на тему пролетария-одиночки, эдакого Трэвиса Бикла, выкинутого на обочину. Однако «злые улицы» аргентинца — не более чем

«Необратимость»

демонстрация лояльности к воспитавшей его традиции. Не зря брезгливый к политической фронде Ноэ меняет социально заостренное «Франция» на экзистенциальное «Один против всех». Не случайно в «Необратимости» Ноэ благодарит Ардженто «за творческую помощь», иронически вписывая его имя в титры. Указание на итальянского мэтра — прозрачный намек на фантазматическую природу «Необратимости». Смерть, эрос и тайна — доминанты классика хоррора — аргентинец вводит в свой псевдореальный сновидческий мир.

Концептуалист Ноэ знает свою родословную: Сэмюэл Фуллер, Матье Кассовиц, Квентин Тарантино — разгневанные радикалы и новые варвары. Раздваивая финал «Одного» (в первой версии Мясник, совершивший инцест, убивает себя и дочь, во второй инцест не кончается смертью), автор вполне по-таранти-

новски уведомляет зрителя: «У вас десять секунд, чтобы остановиться». Два финала, два взгляда на преступление: один трагический, достигающий пика в убийстве, другой «счастливый», умиротворяющийся в инцесте. В первом герой историчен: он убивает, зная о том, что виновен. Во втором он архаичен и жертвует своей современностью.

Сюжеты обоих фильмов вальсируют вокруг культурного и естественного. В «Одном» зверски избита беременная сожительница. В «Необратимости» беременная Алекс изнасилована в тоннеле. Беременность, материнство растоптаны равнодушным инстинктом пола. Женщины в мире Ноэ — объекты желания. Всегда при ком-то, никогда сами по себе, они — пассивные предметы страсти, умалишенные дурочки, прекрасные вещи. При этом женщины сохраняют связь с чем-то коренным, с институтом, с традицией, с тем, против чего совершают свой бунт персонажи Ноэ.

Люмпены и интеллектуалы, бизнесмены и клерки грезят о непристойном инцесте, варварском сексе на грязном полу парижской подземки. Контекст Ноэ задан этой запретной «мечтательностью» и легко описывается в психоаналитических терминах. Стареющая Европа с ее буржуазной закрытостью, четкими кодами поведения, платным институтом удовольствий балансирует, как между Сциллой и Харибдой, между вуайеризмом и педофилией. Обе перверсии Ноэ последовательно разоблачает в кино: «Один против всех», развернутая метафора отсроченного инцеста, рассказ о влечении, достигает кульминации в сцене насилия и убийства. В «Необратимости» сцена в красном тоннеле — вуайеристский фантазм Пьера, распаленного откровениями Алекс. Вуайеризм и педофилия — единственные практики интимности, доступные современной Европе.

После премьеры «Необратимости» многое изменилось. Ноэ растерял половину поклонников, включая и тех, кто прочил ему карьеру Скорсезе. Впрочем, концептуальная поэма насилия, упакованная в необязательный shoker, с самого начала предполагала реакцию зрителей: этот ироничный налет брезгливости. Будучи автором провокационным и герметичным, Ноэ потакал такому прочтению. Еще в 1999-м Джонатан Розенбаум в «Чикаго Ридерз» отмечал эту особенность стиля Ноэ, сравнивая «Одного» с «Таксистом» Скорсезе: «Если блестящая иллюстрация Шредера[1] заставила казаться привлекательным массовое убийство, то фильм Ноэ топит нас в собственной слюне, не предполагая ничего, кроме идентификации с заведомо неприятным героем». «Необратимость», сюжетно продолжающая «Одного», играла на тех же струнах. В сцене насилия удовольствие максимально лишено эротизма; камера неподвижно стоит на полу: ровно на девять минут вместе с героиней Беллуччи зритель становится жертвой.

Обвиняя Ноэ в эпатаже, критики забывают, что пресловутая жестокость – часть «эффекта Ноэ». Не будем обсуждать схемы пиара, заманивающего зрителя на «самые длинные сцены». В качестве слогана на главном кинофестивале мира такая реклама смотрелась банально. Кинематографические сезоны уже давно легализовали порнографию. Насилие как эстетически самоценный ход выглядит едва ли не старомодно. Кого сегодня способны шокировать вид мужских гениталий или удар огнетушителем?

Из списка претензий к «Необратимости» особенно удивляет обратный монтаж. Странно, что за реверсивной наррацией увидели всего лишь технический трюк. Вспоминали, что его уже использовал Кристофер Нолан в «Помни», пеняли безвкусным подражанием. Мало кто оценил революционность «Необратимости», буквально воплотившей смысл делёзовского image-temps.

При внешне бедном сценарии (Алекс покидает спутников, идет через тоннель, где ее насилует парень из гей-клуба. Маркус и Пьер находят насильника, но в результате убивают другого) фильм Ноэ невероятно изобретателен в средствах. Он, если угодно, исключительно кинематографичен (а не литературен). Его главный эффект достигается с помощью звука и монтажа.

В чем специфичность послания автора? В том ли, что «будущее живет в настоящем», в расплате за гедонизм, в этическом моралите а-ля Уэльбек? Нет, нет и нет. Фильм, в котором важную смыслообразующую роль играет хронология,

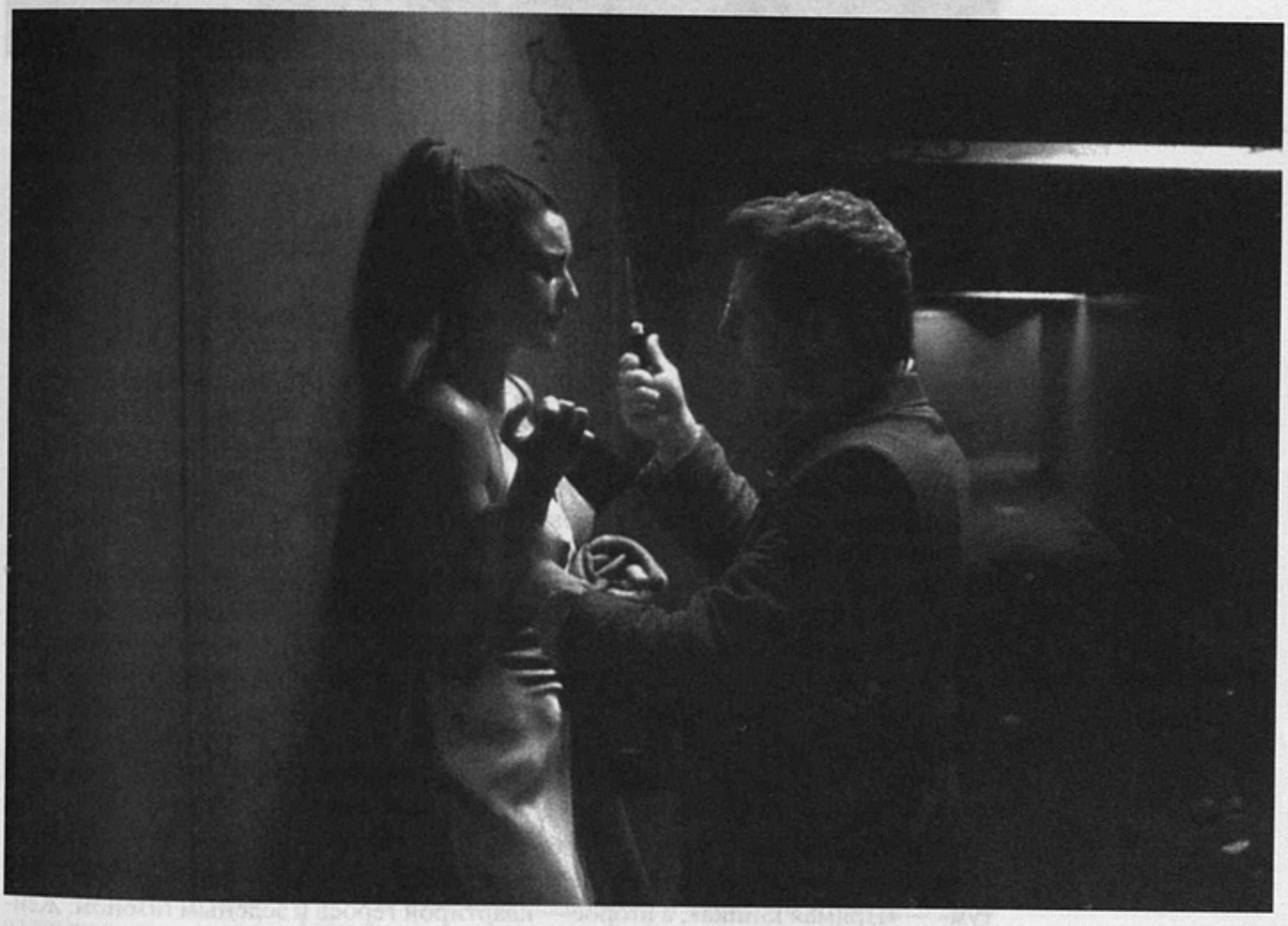
[1] Пол Шредер — автор сценария фильма «Таксист». — *Прим. ред.*

повествует о судьбе, а следовательно, о времени, об истории. Его главный вопрос: как случилось то, что случилось? На каких основаниях? Что есть судьба?

Если воспользоваться определением Кита Карсона, любимого сценариста Тарантино, то судьба в «Необратимости» — не то, чему по всем диалектическим законам положено случиться, но нечто максимально невероятное, то, что никогда не могло бы произойти. История — это смысл, присвоенный aposteriori.

«Необратимость» движется из настоящего в прошлое. Вращающаяся камера выхватывает из темноты полыхающий неон вывесок, фрагменты стен, лиц, стон совокупляющихся тел. У настоящего нет образа, оно фрагментарно и аффективно, в настоящем есть только голос. Ноэ идеально это показывает, настраивая звук на «тревожную» 27-герцевую частоту. Раскручиваясь в прошлое, кадр обретает целостность, появляются мизансцены, пейзажи и, наконец, совершенно фантастический зеленый газон, лишенный какого бы то ни было намека на будущую катастрофу.

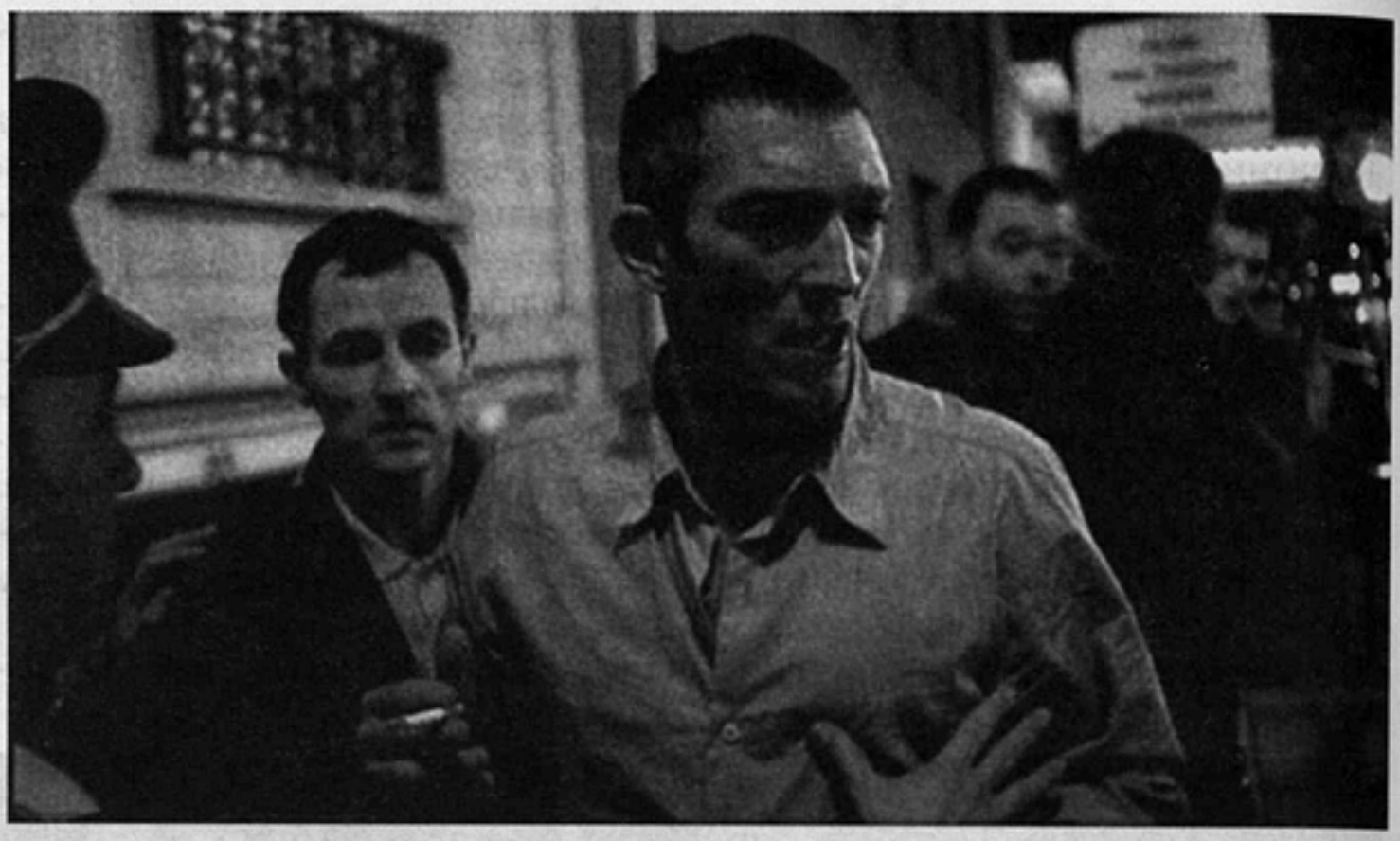
Возвращение к концу «Необратимости» отменяет ее начало так же естественно, как фотография висельника, снятая за пять минут до смерти, которая содержит только настоящее. Кадры-события организованы как фотоальбом, фиксирующий наличное время снимка, «то, что есть». Финальная пастораль — история, представшая взгляду в виде непроницаемой сцены прошлого, успокоенной памятью, не имеющей лакун. И лишь мерцающий белизной экран — пульсация последнего кадра — напомнит о течении времени.



«Необратимость»

Итак, в чем мораль рассказанной истории? В чем ее специфический урок? На первый взгляд события в фильме приводят зрителя к идее симметричного жеста. Ведь то, что случилось в начале, в дальнейшем иллюстрируется словами/желаниями героев. С другой стороны, именно память присваивает прошлому моралите. Она вводит понятие этики, которой нет в настоящем, именно память примиряет нас с неизбежным.

Начиная с эпизода вечеринки, на которую едут Алекс, Маркус и Пьер, нам предъявляется «алиби» катастрофы. Поведение Маркуса на дискотеке, его нежелание покинуть вечеринку, книга о будущем, которую читает Алекс, ее сон,



«Необратимость»

где красный тоннель разламывается на две части, и, главное, диалог в метро, где Алекс недвусмысленно определит супружескую неудачу словами: «В сексе надо быть эгоистом, не думать об удовольствии другого». Ирония этих слов в том, что девушка получает именно то, о чем проговорилась. Хронологически месть предшествует изнасилованию, опрокидывая логику реванша. По тому же капризу случайности насильник оказывается геем, убит за преступление его приятель, а главной жертвой трагедии становится интеллектуал Пьер, уговаривавший Маркуса отказаться от мести.

Чем больше мы пытаемся понять тип фильма, который снимает Ноэ, тем вернее попадаем в его ловушки. Большинство зрителей не понимают, кого же убивает мститель — приятеля Солитера или его самого. Эта неясность сама по себе служит своеобразным ответом на вопрос. Ни разу не приближенное вплотную к камере лицо Солитера как бы говорит о том, что Солитера на самом деле не существует. Солитер — это гневная тень Пьера, его дремавшее бессознательное, вырвавшееся наружу. Но если нет Солитера, значит, весь фильм мы смотрели глазами Пьера. Пьер — единственный персонаж «Необратимости», который берет на себя ответственность за трагедию. Подобно визионерам-сюрреалистам, Ноэ забавляется с оболочкой вещей. В его мире путешествует один-единственный персонаж. Пьер, Солитер и Мясник — многоликие образы-маски, включающиеся в аттракцион подстановок. Мясника оставляет жена. От Пьера уходит Алекс. Мясник убивает ребенка в утробе. Беременную Алекс швыряет об асфальт Солитер.

Амбивалентность мира Ноэ обретает себя везде. В бинарной драматургии мужского и женского, где первое маркировано образами тоннеля, клуба «Ректум» — «Прямая кишка», а второе — квартирой героев и зеленым газоном. Женское герметично и диаболически самодостаточно: запертая утроба, круглый живот и океаническое лоно внутри; его краски голубые и ясно-зеленые. Мужское – агрессивно витальное, моральное, политическое, красно-черное.

При этом мужской дискурс, который придает событию смысл (например, девушку насилуют как «буржуазную сучку» от имени левых маргиналов), оказывается скомпрометированным. Насильник — извращенец, а само место (равно как и способ повествования наоборот, и название клуба «Прямая кишка») является не мужским, а гомосексуальным. То есть амбивалентным.

Скольжение истории от конца к началу не содержит двусмысленностей. «That's life», — ласково сообщает девушка с постера в квартире Алекс. Просыпаясь, Маркус вытягивает руку, проделывая жест, симметричный жесту девушки на картинке. Просто как жизнь. That's life.

Выживший вступает во владение собственной историей. Созерцает руины. Постепенно его взгляд начинает видеть скульптуры, и вот, наконец, глазам открывается целый пейзаж. Настоящее максимально отчуждено (в нем нет исто-

рии, в этом смысле настоящего в «Необратимости» не существует), прошлое присвоено и обжито. Две сцены остаются в сознании зрителя — сцена тоннеля и сцена газона. Сцена насилия и сцена невинности. Они конкурируют одна с другой и одна другую отменяют. Реверсивное повествование вроде бы придает истории смысл, а в то же время дезавуирует его, принимая в качестве неизбежного, происходящего по своим собственным основаниям. В этом смысле фильм Ноэ существует по законам греческой драмы, как ее понимал Ницше, говоря: «Античная драма означала большие декламационные сцены, и этим исключалось действие (каковое происходило до сцены или за сценой)». Иными словами, катастрофа — то, что к началу повествования уже случилось, то, что всегда за скобками.

«Необратимость» шокирует, но в ней нет непристойного. То, что нас пугает или эпатирует, — уже репрезентация, образ. (Фильм Ноэ является, в частности, указанием на пределы возможности описать ужасное.) Вот почему сцена в багровом тоннеле (снятая, как моральная экзекуция, фантазм Пьера) недвусмысленно напоминает подиум Ардженто. Декорация изнасилования эстетизирована, как сцена в итальянском giallo, где ужасное укрощено малиновым бархатом и созерцанием римских палаццо. Сколь бы долго она ни длилась, она уже поймана в зрачок, следовательно, расколдована.

Постер кубриковской «Космической одиссеи» и крупно кадрированное The Ultimate Trip — прозрачный намек на то, что «Необратимость» можно рассматривать в качестве свидетельства из постапокалиптического места, где историей является уже все.

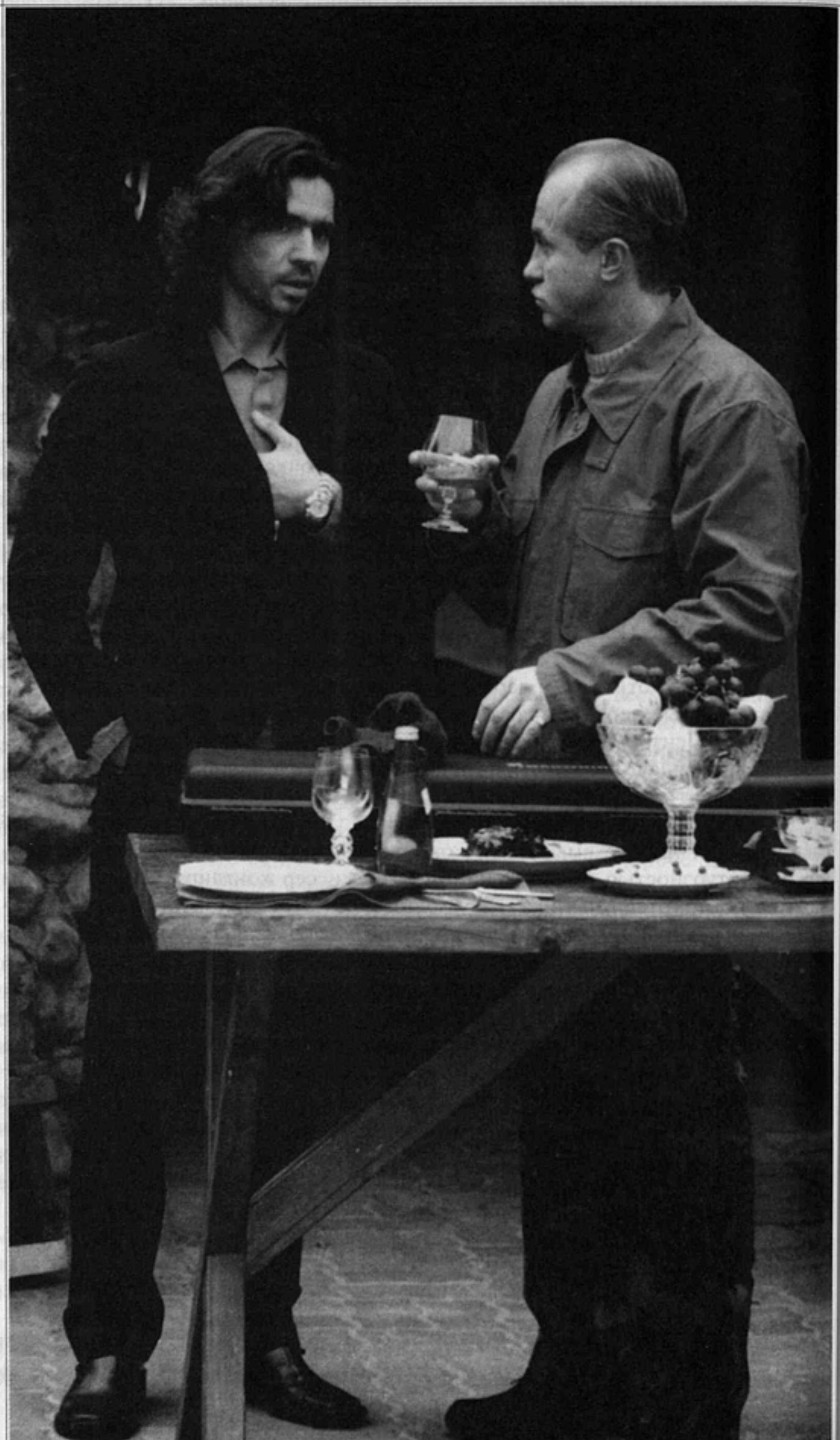
В движении рассказа из будущего творится алхимия времени. Будущее превращается в прошлое, так и не став настоящим. Тоннели, всегда грозящиеся разойтись, сходятся в точке невероятного. На этой точке схождений, на этом диалоге возможностей вырастает парадоксальный кинематограф Ноэ. Мир — не то место, где каждый имеет право на безопасность и счастье. Мир — место насилия и глупых фантазий, где все кардинально изменится, стоит совершить один незначащий выбор. Единственный трофей, который зритель уносит с его полей, — милосердие к прошлому. С прошлым нельзя ничего поделать, «им можно только владеть» (Е.Майзель).

Кинематограф Ноэ — бесконечный рассказ-палимпсест с едиными героями, сквозными мотивами и зеркальной сюжетной логикой. Его истории закольцовываются, переписываются, накладываются одна на другую подобно листам пергамента. «Падаль» была эскизом, развернутым в «Одном». В интервью Ноэ пообещал, что следующий фильм начнется планом входящей в тоннель Беллуччи.

Гаспар Ноэ рационален и непредсказуем. Его творчество — полигон, где обкатываются чужие схемы и распаковывается очарование идеологических мифов. С виртуозностью завзятого киномана режиссер жонглирует политическими этикетками (отец Мясника — коммунист, потому сын попугайски выкрикивает «смерть богачам»), разыгрывает брехтовские спектакли двусмысленности.

«Время разрушает все», — неутомимо скандирует Гаспар Ноэ, перемещаясь из темных тоннелей в paradise lost, где цветущая женщина мечтает о будущем. Потакая вуайеризму публики, Ноэ устраивает для нее кровавые зрелища, балует красивой картинкой, но при этом не сокращает дистанцию. Между тем приблизиться к Ноэ несложно. Как бы странно это ни звучало, нужно лишь воспринять диверсанта всерьез.

РАЗБОРЫ



«Даже не думай!»,
режиссер
Руслан Бальтцер

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Хорошее кино, одним словом...

Клубная культура — давно узаконенный временем и поколением next стиль существования. Современный клубный стиль восходит к 60-м годам, к фильмам «Звездный путь», «Барбарелла», «Супермен», к «Фабрике» Энди Уорхола, к легендарным электронным футуристам KRAFTWERK, к виртуальному пространству и желанию отказаться от излишней драматизации жизни («не заморачиваться»). Обязательный и архиважный элемент клубной культуры — электронная музыка как-то незаметно перестала быть «фоном» для танцев и превратилась в стиль мышления, диктующий формы поведения; клубный неопримитивизм вкрадчиво «вполз» в манеру говорить и двигаться (лениво тянуть слова, ходить слегка в ритме чего-то звучащего внутри или в наушниках плейера и т.д.). Фриковские жесты, воспринимаемые социально-нормативной средой как развязность поведения, устранили в жизни неолюдей привычный социальный этикет (правильное поведение упразднялось). Молодой человек или девушка отныне «прикалывались» (иронизировали над окружающим миром, выстраивая свое поведение в соответствии с этой иронией), «колбасились» (активно получали удовольствие от жизни) и ни шагу не могли ступить без «понтов» (имиджевое самоутверждение). *А*норма и *а*типичность превращали современного клаббера отчасти в *а*социала, отчасти в яркого выпендрежника. Активное стремление к дедраматизации жизни и устранению сложностей, связанных с социальным бытием, привнесло в ментальность нового поколения откровенно упрощенный взгляд на вещи, на мир, на отношения между людьми. И как следствие всей этой «краткости» мышления — осмысление реальности и ее описание у поколения next приобрело безукоризненную *компактность*. Комиксы закономерно оказывались самым подходящим видом литературы, ибо «коротенько» излагали любую историю — иное «прочтение» действительности, другая форма нарратива была бы вмиг отторгнута клабберами.

Наркотики и допинговые препараты сделали аудиторию клубов совершенно «безбашенными» людьми. Они «летали» на ходу, умели не видеть очевидного и, наоборот, видеть то, что невнятно для главного внеклубного пространства... Таблетка — важная часть жизни клаббера. Она переводила человека в иной мир. Культ таблетки превратил клубную золотую молодежь в существа, которых «прет» даже от пенталгина. То есть любая пилюля (как плацебо) волшебным образом переводила их сознание в странное электронно-гламурное пространство. По сути, культурное бескультурье клабберов — это закультурье, похожее на кэрролловское зазеркалье. (Что легко позволило братьям Вачовски «вписать» клубную культуру в свою «Матрицу».)

Китчевая жизненная философия совершенно не устраняла непременную тягу клубной молодежи к эстетическим изыскам. Так, в московской клабберской тусовке всегда было модно слушать элитную английскую группу Portishead, Стинга, смотреть весьма качественное кино (Кустурицу или Вонг Карвая)...

«Даже не думай!»

Пару лет назад мода в клубах делилась на трансерскую и хаус-моду — по стилям музыки, которую слушали. Поклонники транса отличались необычностью цветовой гаммы в одежде, близостью ее покроя стилю 70-х и присутствием некоторых специфических атрибутов: фенечек, бахромы и т.п. Преобладали кислотные цвета в одежде, необычные космические рисунки и прочая инопланетная атрибутика. У тех, кто предпочитал хаус, мода чаще была приспособлена к танцу на сцене. Ее отличительными признаками были нереальные платформы и повальное следование культу болезненной хрупкости. В последнее время границы стерлись, клубный стиль стал вполне нейтрален и миролюбив к свободному творческому самоизъявлению личности.

Что же касается философии клаббера (если идеологию и интеллектуальные взгляды клубной культуры вообще можно определить этим традиционным словом), то она представляет собой довольно гремучую смесь современного видения, аудиовизуальных образов начала 80-х годов, культурного сознания времен постпанка с гламуром мира моды и изящными находками поп-арта.

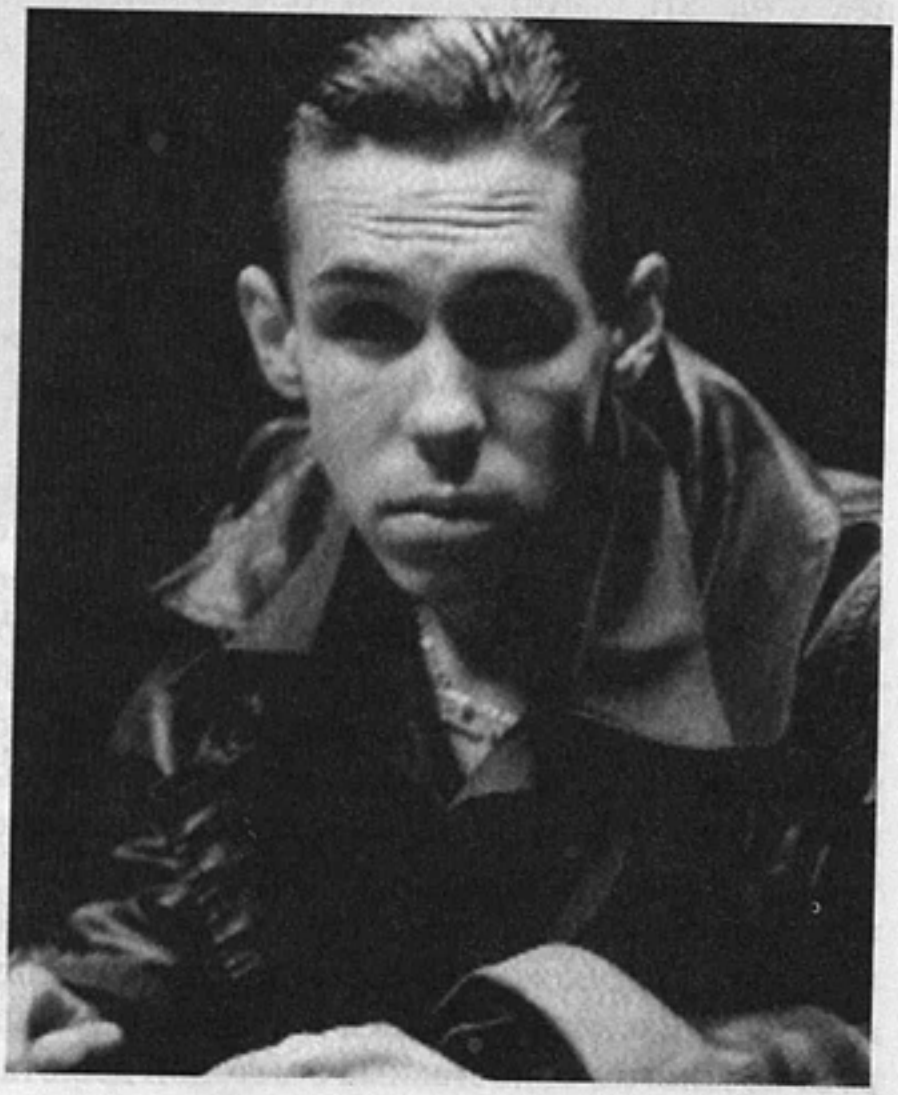
Клубная культура всегда тяготела к росту вширь и вглубь. Вспомним XVII–XVIII века — салонная культура (она же — прямая прародительница клуба) медленно и жестко захватывала искусство, навязывая ему сентиментализм; столь же мощно влиял на интеллектуальную драму и живопись английский клубный дендизм... Разумеется, искусство конца XX — начала XXI века (отечественное в данном случае) оказалось весьма восприимчиво к современной клубной культуре. Рекламные ролики, клипы повернулись в сторону клабберов первыми. Затем потянулись кинофильмы — вспомним картину Гриши Константинопольского «8 ½ долларов», «Даун Хаус» Романа Качанова...

Самым успешным театральным проектом «с участием» клубного стиля оказался модный ныне спектакль Ивана Вырыпаева «Кислород». Скупая декорация, стойка ди-джея и сам ди-джей на сцене, микрофон, почти канонический московский клубный аромат группы Portishead и два актера. Он и Она, рассказывающие истории из жизни (точнее, читающие в ритме электроклэша, двигающиеся вместе со звуками музыки). Спектакль компактен, прост и разделен не на сюжетные части, и уж конечно не на «куски» и «акты», а на треки. Звукодвижение — это привычный сэмпл: голос и текст наложены на электронную музыку. Работа ди-джея и работа актера сливаются в нечто единое, странное и инаковое, не похожее на театр. Слова иногда трудно различимы — такой убыстренный рэп, что дух захватывает. Смысл важен, но бесспорно вторичен. Если вслушаться в слова — это почти абсурд о сексе, виртуальный бред о поездке в далекую арабскую страну... Как и положено в клубной культуре, здесь важно все и

не важно ничего. Слова что-то образуют, но это «что-то» разлетается в разные стороны, как перламутровые мыльные пузыри. Все происходящее реально и ирреально одновременно. Такое происходит, но такого вроде бы и не может быть. Закультурье и зазеркалье, одним словом.

Примерно тот же феномен можно наблюдать в простой и очень компактной во всех отношениях ленте под весьма знаковым названием «Даже не думай!» режиссера Руслана Бальтцера. И правильно, в клубах думать не принято. Решил — сделал. Визуальная картинка тяготеет к гламуру, к романтическому пост-панку и к поп-арту одновременно. За образец взят рекламно-клубный продукт с участием Стинга (с ним обожают работать наши ди-джеи), сделанный Гаем Риччи. Да никто этого и не скрывает. «Карты, деньги, два ствола» — именно этот английский полнометражный кинокомикс лег в основу фильма «Даже не думай!». И немного «Матрицы». Сценаристка — госпожа Александра Большакова (пишу с пиететом, так как нынче сделать «склейку» легко, но вот яркое лекало — непросто, это требует даровитости). Легкий интеллектуальный драйв (скорее, даже поверхностно интеллектуальный), худосочная девушка никак не похожая на Уму Турман, в которую влюбляется один из главных героев, компания «отвязных» мальчиков, которым удается «по-легкому срубить бабки», «вполне конкретные мужчины» (бандиты, то бишь), сленг, рэп и масса приколов над всем и вся. Вместо Стинга на экране его полный антипод Дельфин. Сюжет фантастический — иначе и не стоило браться за камеру, модной картинки не вышло бы. Важно понять, что в клубной культуре присутствует элемент неестественности, он вплетен в существование «ночной жизни». Представление (именно представление, а не знание и не опыт) клаббера о жизни похоже на представление о кино. Все должно происходить красиво, эстетично, под музыку и фантастически неправильно. Все должно случаться, как в свете «волшебного фонаря», а раз так, то запреты и категорические «нет» в мироощущении клубной молодежи отсутствуют. Поэтому в фильме «Даже не думай!» все ирреально, все неестественно, как в кино. Метареальность (очень любопытное превращение) перестала быть достоянием произведений искусства и мягко вросла в жизнь довольно обширной части населения земного шара. Кино давно стало главным цитатником, священным писанием культуры, удачно заменив Книгу.

Фантастическая удача сопутствует трем милым мальчикам — Нику, Марио и Белому. Они вполне элегантно (как в кино) грабят ну оч-чень серьезных мужчин, легко становятся главной бандой города (не важно какого). Их действия неслаженны, но четко бьют в цель. Они движутся по сюжету легкой изящной поступью, превращая фильм в игрушку, в гламурно-кичевый «рисунок». Здесь все — условность, даже КГБ. И никаких проблем, никакой законности. Пришел — увидел — победил. Куча «приколов» в духе детской комиксной фантастики. Например, ученый изобрел жидкость, с помощью которой можно слышать чужие мысли. Почти так же нереален (учитывая полное отсутствие высоких страстей и высоких граждан-



«Даже не думай!»

«Даже не думай!»
Авторы сценария А.Большакова, Р.Бальтцер. Режиссер Р.Бальтцер. Операторы Д.Шлыков, М.Трапо. Художник Д.Духавин. Звукорежиссер А.Будылин. В ролях: А.Алексеев, С.Мухин, А.Панин, А.Лысиков, А.Цветаева, В.Николаев, И.Ясулович и другие. Top Line Production. Россия. 2003.

«Даже не думай!»

ских порывов у населения родной страны) умилительный патриотизм бывшего чекиста, а ныне конкретного авторитета Чернова (прекрасная, как всегда, работа Андрея Панина). Он, заполучив рецепт чудесной жидкости, не использует ее в корыстных интересах, а ищет встречи с президентом, чтобы «лекарство» от человеческой «тугоухости» попало в надежные руки.

Любовь опять-таки ирреальна, ибо не украшает фильм (это было бы издевательством над клубной ментальностью), не облагораживает персонажей (вот было бы извращение в сознании клабберов), а, как и положено, является безусловной романтической необходимостью — не больше и не меньше. Как же без нее. Страдать и мучиться никто не собирается, а вот «крыша» от любви слегка съезжает. А как же иначе? То есть все «по понятиям». Все на своих местах, говоря традиционным языком.

Все до единой склейки сработано в фильме качественно. Смотрится на одном дыхании, забывается на следующий же день. А зачем помнить на века? Это как легкий коктейль и пара жарких поцелуев в клубе. Жжет и увлекает — но на одну ночь. Согласитесь, в этом спрятано много остроты, гораздо больше, нежели в культурных фактах, залегающих в сознании на всю жизнь и часто мешающих жить, «зашоривающих» человеческое бытие излишним и, увы, непосильным грузом этических нормативов.

«Даже не думай!» — это красиво сработанное кино. Откровенная вторичность не портит, а, напротив, помогает создателям, ибо вторичность (сэмплированность) — закон клубного стиля. Узнаваемость и некоторый ширпотреб сюжетных ходов, формального построения картины — условие массовой культуры. Вообще, даже элитарные стили (классицизм, например) обожали тиражированность. Тиражировали всё — от гравюр до скульптур. Тиражированность, устойчиво ассоциировалась с универсальностью, с унитарностью. Сегодня тиражированность тоже не «дитя порока», а элемент здорового культуртрегерства, без последнего нельзя представить ни одного современного произведения искусства. Разве нет нарочитой тиражированности и необходимого культуртрегерства в «Русском ковчеге» Александра Сокурова или в «Евгении Онегине» Анатолия Васильева? Таким образом, художественная метода опытного Сокурова во многом сопоставима с методой дебютанта Бальтцера.

Комиксы вплетены в ткань картины «Даже не думай!» органично, даже безукоризненно органично, клиповая манера подачи картинки — как билет для прохода в клуб. Так уже было и так еще будет. Ничего нового, ничего старого и ничего лишнего. Умное и изящное лекало — и сердцу, и глазу приятно. Интеллектуальных позывов — ноль. Отрывистых движений сюжета и картинок в стиле рэпа — миллион. Анализировать такое зрелище (то бишь «киночтиво») незачем. Данный продукт противоположен въедливой работе ума. Фильм, как и вся клубная культура, приятно прост. Им нужно наслаждаться эмоционально, а не рационально. Задача любого подобного феномена — легкий (даже изящный) адреналиновый кайф и несколько минут эстетской иронии. Все остальное — блажь, чушь и «геморрой». Только легкие клубы сладкого дыма закультурья, вдыхая которые вспоминаешь и светские салоны XVII века, и дендизм, и курящего марихуану Бердслея, и странные «тусовки» русских символистов, и... телепрограмму «Окна» с ее красивым, кошмарным и пошлым ведущим Дмитрием Нагиевым. Хорошее кино, одним словом.

СЕРГЕЙ ГРИБКОВ:

«Мы пошли другим путем»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Сергей Грибков

Наталья Сиривля. Комедия «Даже не думай!» — первый в России удачный (если судить по результатам проката) стопроцентно продюсерский проект. То есть проект, где авторское участие режиссера сведено к минимуму. По слухам, постановщик фильма Руслан Бальтцер даже не принимал участие в монтаже... Это так?

Сергей Грибков. Не совсем... Хотя «Даже не думай!» — безусловно, продюсерское кино, в отличие от фильмов, существующих сегодня на рынке. Все они в основном делаются по режиссерскому принципу, то есть во главу угла ставится режиссура, постановщику доверяются деньги в надежде, что он снимет хорошее кино. Мы пошли другим путем.

Для чего делается кино? Чтобы люди его смотрели. Кто сегодня ходит в кино? Главным образом молодежь — люди, у которых уже появились деньги и которые лишены уныния и смирения, не сломлены жизнью, в социуме они — возрождающий элемент. Мы поняли, что нужно снимать кино для них. Стали искать подходящий материал и выбрали сценарий Руслана Бальтцера и Александры Большаковой (они муж и жена).

Что такое кино для молодых? Это кино, которое говорит на их языке и дает ощущение перспективы. Последние фильмы для молодежи, которые обладали подобным свойством, — это «Неуловимые мстители» и «Приключения Электроника». После них хочется жить, двигаться, развиваться... А нынешние картины почти сплошь негативны. Даже «Займемся любовью» Д.Евстигнеева. Ну зачем там столько насилия и смертей? Мне кажется, что Денис делал этот фильм для себя, а не для зрителя.

Зрителям нужно другое. Они смотрят западное кино, где герой справляется с обстоятельствами, находит способы реализоваться как личность. В нашем фильме то же самое. И не важно, что мы показываем некое хулиганство (направленное, кстати, против плохих людей). Глядя на наших персонажей, зритель поймет, что каждый может реализоваться в том, что ему близко. Этим ребятам близко одно, другим — другое. Важно, что у них все получается. А кино, где тебе дадут по голове, опустят, посадят и скажут: «Не рыпайся», никому не нужно.

При этом, конечно же, нельзя навязывать молодежи мораль. Она слишком далеко оторвалась от установок, которые свойственны носителям традиционной морали. Сначала нужно найти с молодыми общий язык, создать ситуацию диалога без попыток чему-либо научить. А когда контакт будет установлен, можно будет уже говорить о каких-то более важных и серьезных вещах.

И еще: почему мы снимаем про молодых? Проблема с актерами. Делая позитивное кино, нужно показать людям героев, на которых они хотели бы быть похожими. Но это сейчас очень сложно, потому что за каждым известным актером — чудовищный шлейф совершенно невнятных ролей в невразумительных картинах. С молодыми проще. Взять хотя бы Лешу Алексеева: если его второй фильм не будет абсолютно провальным, то на третьем он станет настоящей звездой и его имя само по себе будет привлекать зрителя. Заработают нормальные механизмы коммерческого, рыночного кино. А это немаловажно.

Вот такова была наша изначальная концепция. Работая в рекламном агентстве, я серьезно увлекался исследованиями рынка. И поверьте, когда смотришь на свой продукт с точки зрения людей, которым он предназначен, это сильно прочищает мозги. Наш принцип: кино для потребителя. Нужно понимать, для кого ты что делаешь, четко и правильно позиционировать продукт на рынке. Это определяет все: и финансовую стратегию, и характер рекламы, и, конечно, те установки, которые ты даешь режиссеру.

Почему мы выбрали Руслана? Потому что в нем не было того, что, на мой взгляд, очень негативно влияло на кинематограф в последние пятнадцать лет. В отсутствие жесткого продюсерского управления ситуацией, все, включая уважаемых мастеров, занимались, грубо говоря, экранизацией собственных представлений и фобий. Но это хорошо, если ты снимаешь на деньги, которые не надо возвращать. А в условиях рынка снимать кино для себя и про себя — слишком большая роскошь.

Руслан был человеком, который совершенно не стремился к самовыражению. Это молодой парень (ему тридцать лет), любящий кино, пытавшийся учиться на сценарном факультете, посмотревший множество фильмов и сумевший их как-то для себя проанализировать. На съемочной площадке он оказался впервые в жизни. В первый же день под ним сломался режиссерский стул. В общем, по всем приметам затея наша должна была провалиться. Но вышло иначе. Руслан справился.

Конечно, мы контролировали все, что он делал. Но это не значит, что мы не позволяли ему слова сказать. Если бы он снимал целиком по нашей указке, получился бы своего рода конструктор — фильм без души. А он вложил в это дело душу. И все девочки и мальчики после съемок плакали, настолько группа была едина, настолько все выложились на этой работе. Так что Руслан работал, а мы его корректировали.

Н.Сиривля. Я не очень хорошо знаю зрительскую среду, к которой обращен фильм «Даже не думай!», но у меня возникло ощущение, что представители этой

среды на экране показаны с изрядной долей насмешки. То, как они одеваются, говорят, двигаются...

С.Грибков. Слово «насмешка», наверное, неправильное. Мы над ними не смеялись. Знаете, что такое «Даже не думай!»? Это история, рассказанная студентом-второкурсником 1 сентября в пивной (есть такая напротив каждого института), о том, что произошло с ним и с его друзьями летом. Все по кружечке уже выпили, а пиво в этом возрасте пьянит, все понимают, что человек наврал, но — клево, складно... Посмеялись, повеселились и пошли дальше... Ни больше и ни меньше.

Весь фильм — стопроцентная калька ситуаций из западных лент — из «Криминального чтива», «Карты, деньги, два ствола», «Матрицы» и т.д. Но мы это делали умышленно,придавая всему оттенок легкой пародии. Какова была коммерческая задача? Показать зрителям, что это их кино, их жизнь, и сделать при этом так, чтобы они ушли из кинотеатра в хорошем настроении. Наше кино ничего не вкладывает, но ничего и не забирает, оно просто позволяет — учитывая массу негативных вещей, происходящих вокруг, — расслабиться и посмеяться. И мне кажется, что задачу свою мы выполнили.

Вы думаете, я что-нибудь понимаю в рэпе? Ничего. Если бы я снимал кино для себя, там, наверное, были бы Макаревич с Кортневым. Но рэп — это музыка молодежи, кстати, абсолютно кинематографичная. Мы сделали ставку на рэп и не ошиблись. И так во всем. А главное, это позитивное кино.

Говорят, в России кино с хорошим концом никто смотреть не будет. У нас, действительно, страсть к печальным финалам, и до сих пор нам предлагают фильмы, полные каких-то разоблачений, разочарований и трагедий. Такова традиция. Но времена изменились. В советские годы у нас были дворики чистенькие, все покрашено, цветочки, лавочки, самокатики, дядя милиционер ходит аккуратный, машин почти нет, никто никого не сбивает... Благодать! И, конечно, когда общество живет в спокойствии, пусть даже внешнем, людям нужны проблемы, адреналин. А сейчас мы и перестройку пережили, и кризис, и Чечню, и взрывы... Ну сколько можно еще и на экране мочить?! Нужно, чтобы в кино зрители увидели свет, перспективу. Я уверен, сейчас нужен позитив, вполне внятный.

Н.Сиривля. Ваш фильм сразу и практически одновременно был показан в главных кинотеатрах Москвы. Я знаю, что их репертуар расписан на год вперед и российское кино пробивается в них с огромным трудом...

С.Грибков. Да почти и не пробивается. Но это бизнес. Тут важно все: как ты себя ведешь, как приглашаешь людей, как показываешь картину. «Даже не думай!» — фильм, который при продаже на порядок лучше смотрится на большом экране, нежели на кассете. И понимая это, мы для каждого просмотра, на который приглашали потенциальных партнеров, арендовали за триста долларов зал, чтобы показать картину в лучшем виде. Это важно. Сейчас мы готовим проект нового офиса для нашей студии, там будет кинозал с нормальным экраном, с отличным звуком. Так что первая составляющая — как показать.

Вторая — выбор партнера-прокатчика. Мы сотрудничали с одной из ведущих компаний — «Централпартнершип» («ЦПШ»), которая, кстати, незадолго перед тем прокатывала «Антикиллера». Это профессионалы, у них есть готовность работать с отечественным кино и есть представления о сегодняшней аудитории.

К тому же у нас был очень большой рекламный бюджет. Компания «ЦПШ» поставила условие: не менее ста пятидесяти тысяч долларов на рекламу. А у нас было под триста. Поскольку мы четко определили аудиторию, то смогли найти партнеров, чья продукция ориентирована на ту же самую социальную группу. Соответственно, часть бюджета вложили мы сами, а часть — производитель чипсов «Наш чемпион». Нашим партнером стало и MTV — слоган «MTV рекомендует» на рекламных плакатах фильма. Все это атрибуты внятной рекламной стратегии.

Цель нашей компании сегодня не получить много денег, а попытаться понять механизм: что как работает? Например, рекламной кампанией в регионах я недоволен. Там со зрителями нужно работать иначе — например, привлекать местных молодежных лидеров, устраивать акции с участием популярных в данном городе диджеев, виджеев. Это не так дорого стоит и гораздо эффективнее с точки зрения привлечения людей в кино. Мы можем думать об этом сейчас, потому что в Москве связи более или менее налажены. В сети «Империя кино» нам сказали: «Мы с удовольствием будем смотреть ваш следующий

фильм, поскольку нам близок и понятен ваш подход. Мы с вами говорим на одном языке».

Н.Сиривля. Вы довольны результатами проката?

С.Грибков. Прокат еще не завершен, еще около месяца фильм будет идти в кинотеатрах. На сегодня мы собрали 700 тысяч. Это реальная цифра. Вот, к примеру, «Банды Нью-Йорка», которые, на мой взгляд, шли в два раза хуже, по опубликованным данным собрали миллион двести тысяч. Не знаю, как это получилось. Видимо, тут некий пиаровский ход. Мы в такие игры не играли, хотя, может быть, и зря. Но, в общем, я доволен. То, что были аншлаги, — хорошо. То, что через десять дней проката в «Формуле кино» сборы не упали ни на один рубль, — тоже хорошо...

Я понимаю, что мы могли бы вложить больше денег и сделать фильм на порядок круче. Но на нашем рынке увеличение вложений не всегда означает увеличение сборов. Мы не можем не думать о рентабельности бюджета. Если снимать за маленькие деньги — зрители на фильм не пойдут, потому что бедность будет видна на экране. А супербюджет тоже себя не оправдывает. Сейчас не время масштабного исторического кино (если, конечно, оно не снимается на государственные деньги) — сейчас время адекватных по бюджету современных картин, которые должны вписаться в рынок. Это нужно очень хорошо понимать, чтобы правильно спланировать финансовую стратегию. Мне кажется, нам это удалось. Мой партнер Владимир Трущиков — человек из большого бизнеса. Он не вкладывал деньги в проект, но помог нам грамотно выстроить всю организационно-финансово-юридическую канву. В кино ведь как бывает? «А, сейчас снимем, а потом посчитаем!» Получили бюджет, «распилили», потом начали делать кино. Ничего подобного у нас не было.

Н.Сиривля. У вас была господдержка?

С.Грибков. Нет.

Н.Сиривля. А какие деньги?

С.Грибков. Мы начали снимать, пока еще были льготы, предусмотренные Законом о кино. Друзья помогли, доверили...

Н.Сиривля. А следующий проект?

С.Грибков. Мы поняли механизм. И сейчас готовы работать с собственными деньгами и деньгами, которые нам доверяют инвесторы. Поэтому мы очень серьезно относимся ко всему, что касается предпродаж, рекламы, раскрутки...

Но есть и проекты, для производства которых мы намерены обратиться за поддержкой государства. Так, наша студия сейчас активно взялась за реанимацию архивов Госкомспорта. Я вхожу в рабочую группу Совета по идеологии и пропаганде спорта при Президенте РФ, возглавляемую Аркадием Ивановичем Вольским, и сейчас у нас есть серьезная убежденность, что тема спорта коммерчески чрезвычайно перспективна. И в этом смысле мы рассчитываем получить поддержку от Спорткомитета или от Правительства.

Мы готовим сейчас проект, посвященный основателю самбо. Тут нужны серьезные деньги, крепкий сюжет. Япония, революция, Дальний Восток... Вот мне принесли сценарий, и я читаю: героя убивают в застенках НКВД. Ну кому это нужно? Значит, придется делать какую-то притчу, чтобы люди, посмотрев фильм, захотели заниматься самбо, а не поняли в очередной раз, что в России все безнадежно.

Другой проект, который мы начинаем, — «Generation П» по Пелевину. Тут мы будем привлекать зарубежные деньги. Я понимаю, что это не совсем массовый продукт, но тем не менее он тоже должен быть коммерчески оправданным. Это будет кино не только для России, но и для Запада. После двухлетних переговоров Пелевин продал права на экранизацию. Режиссером фильма будет Виктор Гинзбург, последние годы живущий в Лос-Анджелесе. Он не снимал серьезное игровое кино, но сделал множество клипов для американских звезд, успешно работая в коротком формате.

Н.Сиривля. «Generation П» все-таки вещь, очень сильно привязанная к своему времени.

С.Грибков. Да, и в этом самая большая сложность. Но, как мне кажется, нам удалось придумать канву, связывающую сегодняшний день и описанное у Пелевина недавнее прошлое.

Н.Сиривля. «Даже не думай!» — фильм, буквально напичканный спецэффектами. Насколько я понимаю, это весьма недешевая вещь.

С.Грибков. Важен подход! Мы работали на «хай дефинишн», что, я считаю, значительно сгладило проблемы, связанные с молодостью и неопытностью режиссера. Мы отсняли столько материала, что если бы работали традиционными методами, только на пленку ушло бы тысяч триста. А тут — цифра. Все в компьютере, на компьютере монтируешь, делаешь графику. Почему это дорого? «Хай дефинишн» дает сумасшедшие возможности монтажа. У нас в фильме 1900 склеек, полиэкраны и т.д.

Н.Сиривля. Спецэффекты придумывались по ходу монтажа?

С.Грибков. Нет, это было изначальное решение. Сценарий был — «Карты, деньги, два ствола» один к одному, только на русской почве. Но при всех наших амбициях делать стопроцентную кальку популярной картины невозможно и неправильно. К тому же не нам пока еще тягаться с сильным режиссером, выросшим на английской рекламе, до которой нашей рекламе еще очень далеко. Нужно было найти решение, переводящее историю в некую условную, полупародийную плоскость.

К примеру, в сценарии действие происходило на квартире у южан. Мы их переделали в арабов, один из эпизодов разворачивался в квартире у Лео, но Лео в качестве жилья больше подходил корабль. Нужно было уйти от быта. Поэтому представление героев в начале, где каждый рассказывает о себе, было решено в виде мультипликации. Анимацию мы стали разрабатывать еще до собственно съемок, фриз-шоты — во время съемок. Ну а полиэкраны и графические «приколы» в основном придумывались по ходу монтажа.

Н.Сиривля. Но режиссер все-таки принимал участие в монтаже?

С.Грибков. Конечно! Сначала монтировал Руслан, потом продюсеры. Затем материал отдали третьему человеку, вообще стороннему, вне проекта. Его версию уже со спецэффектами вернули Руслану, который причесал все окончательно. И наконец фильм посмотрели прокатчики и посоветовали кое-что вырезать, что мы и сделали. Так вот общими усилиями все и получилось.

Н.Сиривля. На моей памяти было еще две попытки изготовления такого продюсерского, заранее просчитанного кино. Несколько лет назад компания «Алхимия-фильм» выпустила картины «Афера» и «С днем рождения, Лола». Там тоже использовались анимация и модные компьютерные примочки, тоже вкладывали деньги в рекламу, ездили в регионы, устраивали всякого рода шоу. Но почему-то у них не получилось. В чем, на ваш взгляд, была ошибка? Почему народ не пошел на эти фильмы?

С.Грибков. Да, они были просчитаны с продюсерской точки зрения, но представляли собой некие истории с актуальной, модной картинкой. Вопрос: эти истории кого-либо взволновали?

В чем суть коммерческого массового кино? Зритель должен видеть в нем себя, идентифицировать себя с героями. Чего добиваются герои «Аферы»? Устраивают небольшой «конец света»? Такой же случай — «В движении». Да, картинка красивая, но зачем там герой в финале назад бежит, против хода поезда? Зачем он отбрасывается в 70-е?

Помню, мы с Егором Кончаловским мечтали: надоела эта реклама, вот будем снимать кино, наконец-то займемся искусством. Но сейчас я понимаю, что, как ни цинично это звучит, коммерческое кино очень похоже на хорошую качественную рекламу. Здесь работают те же механизмы идентификации, на основании которых люди выбирают для себя продукты, вещи, услуги... Только эти механизмы завуалированы сюжетом, историей. Зрители хотят видеть в кино то, что имеет отношение к их собственной жизни.

«Алхимия-фильм» сделала ленты без учета зрительских потребностей и предпочтений. Так, в никуда. «Лола» — прикольный фильм, но он работал бы, если бы там были заняты российские звезды. А пока что мы вынуждены создавать персонажей, которые похожи на зрителей. Когда у нас будут по-настоящему раскрученные звезды и зрители захотят ассоциировать себя с героями Леши Алексеева или Сергея Мухина, тогда можно будет снимать про что угодно: про космос, про прошлое или будущее... Но до этого еще нужно дожить. Через сегодняшнюю ситуацию не перепрыгнешь. И не надо себя обманывать.

ШТУДИИ

ОЛЕГ АРОНСОН

Политики имитации

ПОДХОДЫ К ЛОГИКЕ НЕНАСИЛИЯ

«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

Насилие и его представление

Фильм Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» — один из тех, где последовательно проведена линия тотальности насилия в современном мире. Помимо жестокости, эпатирующей даже несмотря на то, что она предельно театрализована и эстетизирована, Кубрик использует Девятую симфонию Бетховена в качестве подобного же инструмента насилия. Возвышенная музыка оказывается еще одним (кроме откровенной жестокости) возможным образом насилия. Что касается ненасилия, то оно в фильме носит почти гротесковый характер, являясь продуктом машины наказания в духе Кафки. Эта машина насилия в фильме представлена самим кинематографом. Вопрос же о кинематографических ненасильственных образах остается открытым.

И действительно, самим условием речи о ненасилии оказывается насилие. И этого невозможно избежать, поскольку естественное восприятие и обыденное словоупотребление диктуют нам связывать эти вещи воедино, даже противопоставляя их радикально или диалектически. Однако попытка вскрыть некую самостоятельную независимую логику ненасилия требует от нас внимания к тем простым отождествлениям, в результате которых мы получаем под маской ненасилия нечто «противопоставленное насилию», «борющееся с насилием», «отрицающее насилие». Понятое таким образом ненасилие в конце концов может быть описано тем же самым языком, который словно порожден первичными неизбежно насильственными структурами, такими как язык, форма, смысл, а также нравственность, когда речь заходит о социальных отношениях, или истина, когда в дело вступает философия или религия.

Вопрос состоит в том, как избежать тотальности. Как не пойти на поводу у рациональности, легко замечающей, что вся культура может быть интерпретирована как определенное насилие форм? С другой стороны, можно легко попасть и в ловушку психологизма, когда наша личная неприязнь, страх, боязнь смерти наделяют негативную сторону насилия возможно избыточным значением. Ведь сегодня вокруг нас слишком много очевидностей, которые словно говорят нам: *смотри*, вот оно — насилие.

Что же мы видим? Мы видим вокруг образы кино, телевидения, массовых коммуникаций, в которых непосредственно присутствует то, что мы называем насилием, а именно — немотивированная жестокость, драки, убийства, изнасилования... Для простоты обозначим все это словосочетанием «страдания тел». И это очень важно, поскольку характерный вопрос, широко дискутирующийся начиная с 60—70-х годов, каково влияние жестокости в средствах медиа на социум? — относится именно к *порядку тел*.

Принципиально различные ответы на этот вопрос дают, во-первых, неявно используя привычную дихотомию душа/тело, а во-вторых, нивелируя ее, сводя все к определенному пониманию и анализу именно тела. Так, социальная психология легко устанавливает зависимость между жестокостью на экране и типом поведения людей. В ходе экспериментов с просмотрами определенных программ или фильмов социальные психологи отмечают повышение агрессивности у тех или иных типов людей, к агрессии склонных[1]. Кроме этого, подобные исследования полны примеров «дурного подражания» насилию в жизни, которые практически никогда не проходят мимо средств массовой информации[2]. Такого рода частные (хоть и частые) примеры являются дополнительным (эмоциональным) аргументом в пользу тезиса о зависимости социальной жестокости от ее экранных образов.

Другой тип социальных исследований не находит прямой корреляции между насилием в обществе и в образах медиа. Многие примеры социальных психологов разоблачаются как типичный пример логической ошибки *post hoc ergo propter hoc*[3]. Правда, следует признать, что сами способы анализа такого рода зависимости в рамках социологии крайне затруднены, поскольку сильное влияние на результаты может оказывать множество побочных факторов (так называемых «возмущений»).

В мою задачу не входит подробно останавливаться на многочисленных исследованиях данной проблемы. Хочу лишь отметить, что их сравнение не касается собственно предмета — насилия, а имеет дело с методами анализа некоторых его эффектов. И противоречия, и различные ответы на поставленный вопрос относятся, прежде всего, к способам ви́дения, способам предъявления объекта анализа, каковым в нашем случае является насилие[4].

Но при всех различиях подходов и результатов нельзя не отметить, что насилие, как правило, рассматривается именно как насилие над телом. Вопрос: «Почему жестокость измеряется именно отношением к телу?» переводит размышления в иную плоскость.

(Конечно, найдутся те, кто сразу же будет готов возразить, сказав, что «насилие над личностью», «унижение», «нарушение прав», «несправедливые обвинения», «моральный ущерб» и т.п. входят в понятие «насилие» тоже. Но, во-первых, такого типа насилие чаще всего не является проблемой, когда обсуждается его негативное воздействие в качестве образа. Во-вторых, даже если оно и достигает того уровня воздействия, который непосредственно явлен в физиче-

---

[1] Кстати, как показывают многие исследования последнего времени, результаты просмотра программ, заранее отобранных социальными психологами как «несомненно жестокие», и других, «обычных», практически не различимы. Куда большее влияние оказывает продолжительность просмотра.

[2] См.: Аронсон Э. Общественное животное. Введение в социальную психологию. Гл. 6. М., 1999.

[3] Как характерный пример см. исследование: Karpf J., Karpf E. Anatomy of a Massacre. Texas, 1994.

[4] И представляется вовсе не случайным, например, что многие исследования, делающие заключение об отрицательном влиянии сцен насилия и сексуального характера в кино, либо прямо финансируются государством, либо косвенно зависимы от властных структур.

ском насилии, то в этом случае оно должно иметь необходимый изобразительный эквивалент — «страдающее тело».)

Итак, насилие связано для нас не столько со страданием вообще, сколько именно с испытанием тел. Тело словно является неким материальным эквивалентом, отмеряющим степень жестокости или боли. Можно даже сказать более строго: благодаря видимому страданию тел мы имеем насилие в качестве предмета обсуждения, мы имеем язык насилия, его образы, тропы, его грамматику. Никакая речь о насилии не может схватить свой предмет в некоторой аффективной чистоте, поскольку уже является заложницей миметической дистанции. Испытание подменяется сопереживанием. Опыт — представлением. И из этого неустранимого миметизма, в частности, вытекает столь популярный вопрос о подражании социального поведения экранным образцам. Или, более общо, о взаимоотражении социума и образов-представлений, реализуемых как в искусстве, так и в сфере современных медиа.

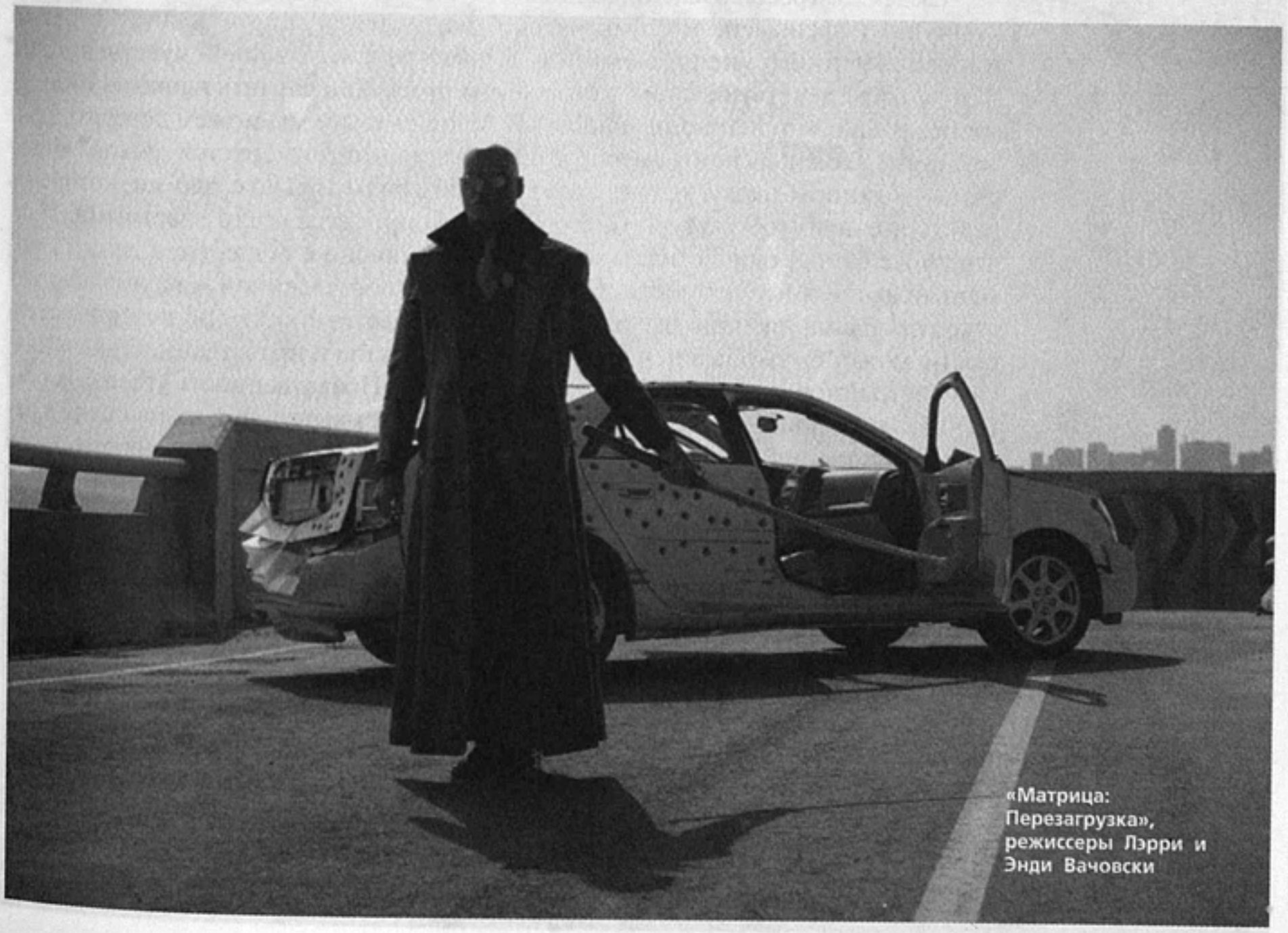
И здесь уже заметны некоторые «подмены». Так, миметическая логика, в центр которой поставлено imitatio, по сути, логика платоническая, где уже действует жесткая схема соответствия образцу, идее, истине, несет в себе момент неустранимого насилия, мыслимого позитивно как некая организующая политика, благородной целью которой является снижение агрессивности человека как животного тела и становление его коллективно ответственным существом, то есть существом политическим. Перед нами та *политика образа,* логика которой на протяжении тысячелетий мало изменилась. Это логика платоновского мимесиса, подразумевающая временность и фиктивность тел по отношению к образам и идеям. Это и логика аристотелевского рассмотрения человека как zoon politikon, животного, принимающего принцип позитивного насилия, воплощенного во власти социума. Что принципиально отличается от той «воли к власти», которая воплощена в агрессивном поведении животных, где, как показал Конрад Лоренц, доминирует не «зло», а бесконечная позитивность самой жизни.

Мир политики пытается вытеснить животную агрессию. Она является для него явной угрозой. (Что не мешает ей сохраняться, как показал Мишель Фуко, в практике наказания: «Трудно отделить наказание от дополнения в форме физической боли. Каково было бы нетелесное наказание?»[5]) За ней вся политика образов (европейской культуры) пытается закрепить негативную сторону насилия, постоянно демонстрируя «страдания тел». Политика, которая исходит из базового разделения социального и природного, становится своего рода «техникой», контролирующей нашу природу, устраняющей аффективность тел, заменяя ее производительностью душ (ответственностью, моралью). Так возникает страдание, которое перестает быть нашим опытом существования, а становится пугающим образом. Культура отдаляет от нас страдание, боль и смерть, но постоянно апеллирует к ним как к чему-то абсолютно негативному. Единственным оправданием присутствия их в мире становятся или ценности веры (и в этом огромная сила христианства, сумевшего, как писал Ницше, мобилизовать эти «негативные силы»), или секуляризованные ценности политики. Последние в сегодняшнем мире доминируют.

Теперь, заново возвращаясь к вопросу об экранном насилии, мы можем сказать, что сам этот вопрос продиктован тем духом imitatio, в котором насилие уже присутствует в качестве определенной политики образов. Для этой политики проявление агрессии — лишь одно из тех многих аффективных проявлений жизни, которые требуют для себя нет не запрета, но осуждения. Силы политики находятся в зависимости от агрессии и насилия, которыми подпитываются постоянно. Миметизм здесь носит двойственный характер: с одной стороны, «насилие неустранимо», в нем даже есть какая-то потребность, а потому образы страдающих тел не могут быть исключены вовсе, с другой — они постоянно наделяются негативными характеристиками, демонизируются, осуждаются.

Граница между позитивным и негативным насилием крайне нечеткая, плавающая. Она контролируется господствующими ценностями (идеологией), политикой, нравственностью. Эта граница — та театральная сцена, где разворачивается представление, которое с помощью технологий отождествления и поли-

[5] Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М., 1999, с. 25.



«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

тики образа говорит нам: *смотри*, вот оно — *твое* переживание. И мы смотрим. И мы соглашаемся и практически уверены в том, что переживание действительно «мое», что оно принадлежит «моему» телу. Так чувственность оказывается заложницей политики, в которой образы страдающих тел выступают заместителем неподконтрольных власти желаний и переживаний. Эти образы не только репрезентируют насилие, демонстрируют его опасность и угрозу, но и отвлекают внимание, локализуя насилие в области природной агрессивности, скрывая насилие, исходящее от самого политического и социального порядка, принимающее форму «желаемых запретов», а порой и «сладких ограничений». Когда при очередном стандартном повороте мелодраматического сюжета у зрителя наворачивается слеза или когда улыбка ребенка в рекламе йогурта вызывает запрограммированное умиление, то мы присутствуем при той самой политике образов, контролирующих и формирующих нашу чувственность, которая насильственна не в меньшей степени, чем ею же созданные негативные образы агрессии.

Силы и образы

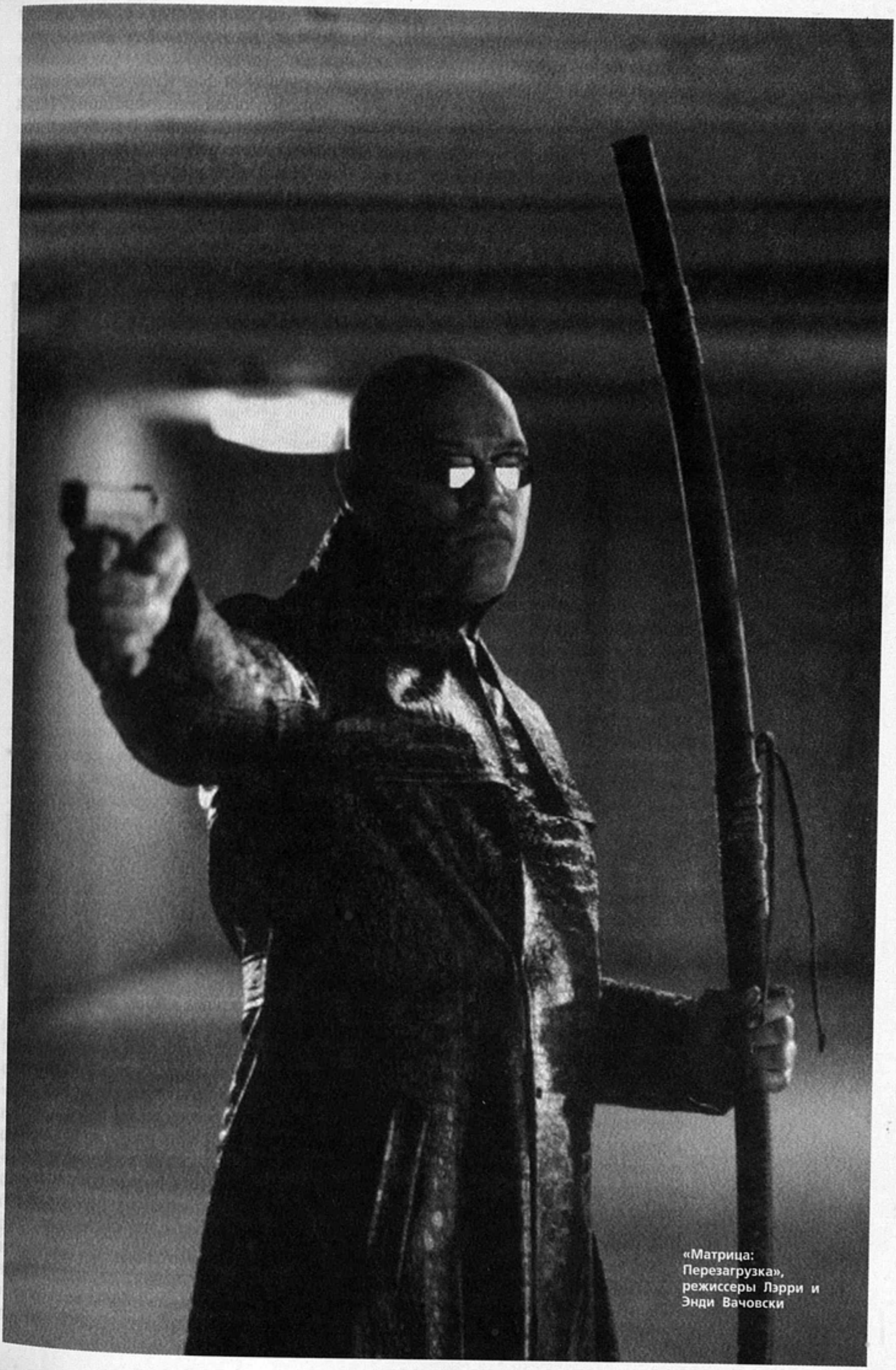
«Возможно, все люди самим фактом своего рождения обречены испытывать насилие, даже если обстоятельства таковы, что сам человек этого не замечает. Сильный на самом деле никогда не силен абсолютно, а слабый точно так же никогда не бывает абсолютно слаб, даже если ни тот, ни другой не знают об этом. Чаще всего они отказываются замечать, что принадлежат одному и тому же роду: слабые не видят связи между собой и сильными и vice versa. Тому, кто обладает силой, кажется, что он не встречает никакого сопротивления, что в мире, окружающем его, ничто не способно вторгнуться в тонкий зазор между импульсом и реакцией, в тот интервал, где располагается рефлексия. Но где нет места для рефлексии, нет места для справедливости и благоразумия. Как следствие, мы видим, что человек оказывается заложником грубых и бездумных поступков» (Симона Вейль. Илиада, или Поэма Силы[6]).

Попытаемся же приблизиться к тем силам, которые не стали еще насилием, а несут в себе некий элемент слабости и которые, по мнению Симоны Вейль, и являются основанием нашей мысли.

Разделив агрессию как природный элемент и насилие как некий социально-культурный феномен, мы фактически оказываемся лицом к лицу с целым миром туманного, непроясненного существования нашей чувственности. В этом мире действуют силы, которые мы привыкли считать нашими эмоциями. Но в какой степени они «наши»? В какой степени мы можем доверять этим эмоциям, сложный конгломерат которых привычно именуется душой? Доверять — в данном случае значит отождествлять силы только с такими, которые в результате долгого культурно-исторического процесса стали властными. Или, что то же самое, онтологизировать господствующие в обществе в данный момент нравственные ценности. Однако, будучи поставленной максимально жестко, проблема насилия выходит за рамки нравственности, не исчерпывается ею, не может быть объяснена изнутри нее. Насилие и нравственность находятся в постоянной связи и нуждаются друг в друге. Нравственность утверждает себя через негативное описание сил агрессии, через выведение их на сцену в режиме устрашения и имитации, через создание эффекта присутствия этих сил в «душе» («внутри нас») в виде неясных случайных желаний, нам самим неподконтрольных, а потому требующих внешнего упорядочивания — социальной власти. Фрейд попытался преодолеть этот момент субъективации желаний, введя понятия libido и «инстинкт смерти», как способ описания пространства, где располагаются силы противодействия тому властному порядку, который устанавливает super-ego. Это был очень важный шаг на пути к бессознательному как возможному ненасильственному языку описания чувственности, мира желания и аффектов. Но это лишь одна из первых попыток отделить силу от власти, а образ от представления, задача которой высвободить подавленные силы желания, обойти те образные и языковые схемы, которые кажутся нам «собственными».

Характерна в этой связи попытка Фрейда символически анализировать

[6] W e i l Simone: An Antology. N.Y., 1986, p. 173.



«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

сновидения, в которой фактически делается шаг к немиметическому образу. Этот образ располагается не столько в сфере видимости (любая «видимость» уже навязана властными, насильственными дискурсивными практиками), сколько в зоне уходов от нее, в той парадоксальности фантазма, с которой до конца не может справиться никакая рационализующая интерпретация. Или, говоря иначе, там, где темнота сновидческого образа (и желания) получает для себя абсолютно стереотипичный (постоянно повторяемый и разделяемый многими людьми) элемент языкового описания. И в том и в другом случае насилие не способно провести свою властную логику до конца — завершить образ человека как самосознающего субъекта, обладающего техникой контроля над «собственным» телом (страдающим или наслаждающимся). Тело начинает мыслиться как набор разноречивых симптомов, в которых силы желания и ценности (социально сформированного «я») не могут примириться друг с другом. Такое тело не может быть собрано в образ, быть «произведением» политики образов, оно принципиально «безнравственное» и принципиально «несобственное». Оно — источник иных образов, где культурные силы отождествления, идентификации и представления оказываются уже не властными. Именно оно постоянно желает «видеть» те самые образы, которые заклеймены социальной психологией как вредные и опасные.

Образы насилия несут в себе помимо миметизма очень важный катартический момент, «очищение» через ситуацию ужаса и сострадания (по Аристотелю). При этом «ужас» несет в себе нечто непредставимое, выходящее за рамки обыденного социального существования, неподвластное никаким силам, действующим в рамках политики imitatio. Однако катарсис древнегреческой трагедии принципиально отличен от тех шоков и переживаний, что сопутствуют сегодняшнему зрительскому восприятию. Прежде всего трагедия не пессимистична и не драматична в современном понимании. В ней есть дионисийское утверждение жизни, приятие, а не отрицание страдания, ужаса, бессмысленности рока. Именно о таком трагическом искусстве Ницше писал, что оно «дано нам, чтобы мы не умерли от истины».

Смысл сил, противостоящих силам властным, и образов, сопротивляющихся представлению, именно в том, что они открывают нам заново «позитивность бессмысленного», содержащуюся в греческом катарсисе и постоянно вытесняемую рационалистической культурой. Эти силы заново реанимируются в образах кинематографа, возвращающего архаическую (до-субъектную) невосприимчивость к жестокости, поскольку последняя была одним из необходимых условий социальной общности, построенной вокруг первичного вытесненного насилия – непредставимого, но символически постоянно воспроизводимого в культуре «убийства бога». Так, Рене Жирар считает, что жертвоприношение становится ритуальным вследствие вытеснения изначальной жертвы[7], а Николай Евреинов возводит истоки театральной сцены и всей культуры представления к зрелищу казни, связывая современную культуру и варварство непосредственно[8]. По Евреинову, театр существует только для толпы, сколько бы он ни притворялся искусством. В еще большей степени это можно отнести к кинематографу, где граница сцены становится абсолютно подвижной (завладевая миром фантазмов современного человека), актеры — дематериализованными, а зрелище общим.

Сегодня архаическое единение реализуется политикой в риторике насилия, в абсолютизации миметических процедур дознания истины (представление) и исчисления желания. Однако в это пространство вторгается кинематограф с его фантазматической реальностью, которая постоянно соотносится нами с окружающим миром и постоянно не соответствует ему. Избежать этого эффекта, называемого психологами double bind, невозможно, поскольку в основании его лежат те силы означивания (придания смысла), которые и формируют восприятие и субъект восприятия («я»), так, будто уверены, что «производят» эти силы из самих себя. Задача же состоит в том, чтобы найти образы, где такое воспри-

---

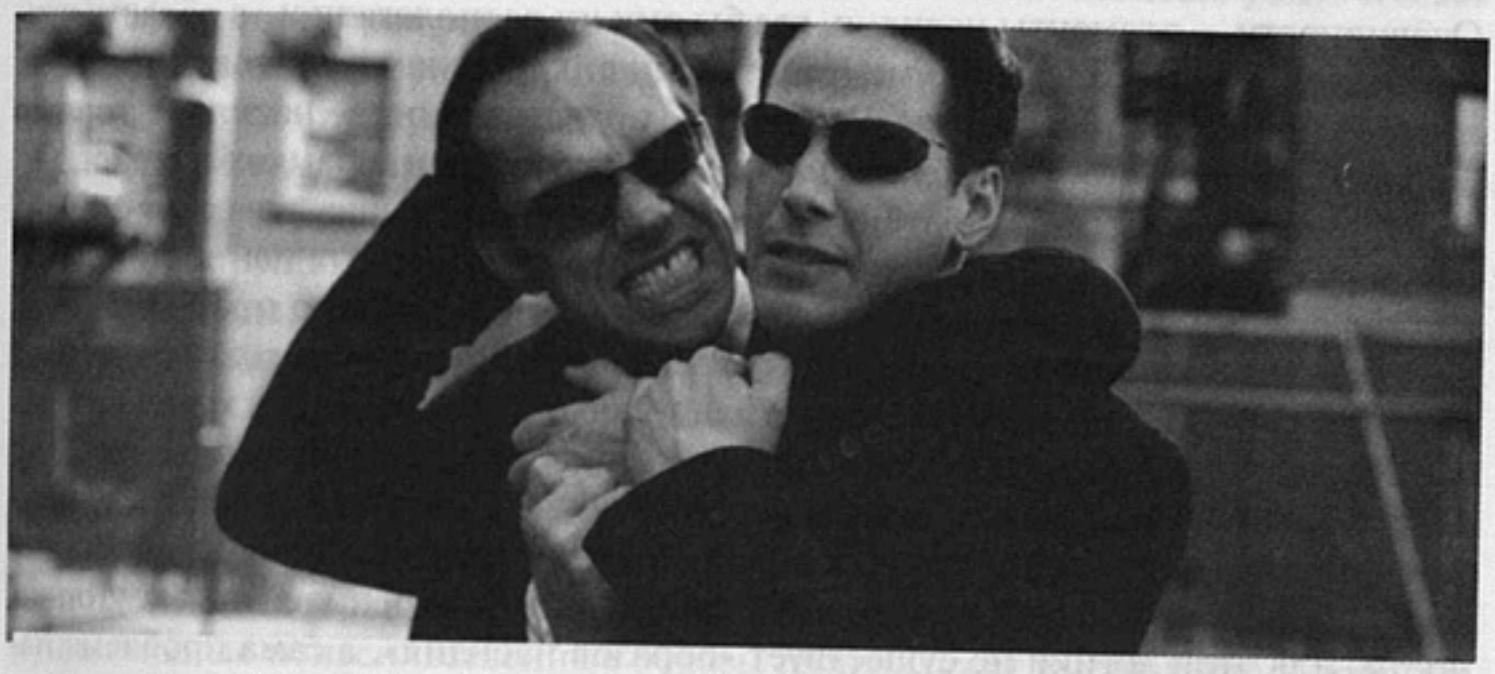
[7] См.: Жирар Р. Насилие и священное. М., 2000.

[8] См.: Евреинов Н. Театр и эшафот. К вопросу о происхождении театра как публичного института. — В сб.: «Мнемозина: документы и факты из истории русского театра XX века». М., 1996.

тие становится менее значимым, где обнаруживается иная возможность субъективности. Или, возвращаясь к сказанному ранее, пока еще (всегда «пока еще») *слабая* сила, но располагающаяся в зоне открытой аффективности (между стимулом и реакцией), там, где еще нет никаких образцов, там, где начинается сама мысль.

Образы ненасилия

Когда речь заходит о ненасилии, то сразу же возникает ряд персонажей, с которыми накрепко ассоциируется это понятие, понятие уже политизированное. Ведь такие идеологи ненасилия, как Лев Толстой, Ганди или Мартин Лютер Кинг, были фигурами не просто социально активными, но и вовлеченными в



«Матрица: Перезагрузка», режиссеры Лэрри и Энди Вачовски

политику. Потому вовсе не случайно, что ненасилие стало своеобразной идеологией политического сопротивления. Попробуем взглянуть на проблему ненасилия в несколько иной перспективе, а именно в перспективе того самого миметизма, лежащего в основании практически всех социальных, культурных и политических действий. Власть мимесиса, а шире — языка, столь велика, что она апроприирует в том числе и все способы сопротивления ему. Под именем «ненасилие» пока обозначим ту область, где *не* будут задействованы негативные силы (то есть силы, стремящиеся быть властными), а где действуют *только* слабые силы, ценность которых не очевидна, а возможный их смысл опасен. Когда я говорю «только», то имею в виду ту «хитрость» христианства, которая заключалась именно в том, что показало, какой силой может обладать «слабость», что умирающий слабый бог оказывается сильнее могущественных богов античности и грозного ветхозаветного бога. Значение христианства состояло, среди прочего, в том, что закону насилия был противопоставлен закон любви, кото-

рый тем не менее лишь указал на возможность ненасильственного действия, но постепенно сам стал заложником религиозной риторики, политики образов, нивелировавших «слабость» как возможную ценность, превративших ее в еще одну негативную силу. Свидетельством этому является один из ключевых насильственных элементов христианства — понятие греха[9]. Освободить ненасилие от идеологических коннотаций — это значит в том числе отделить его от христианства.

Ненасилие — это не то, что противостоит насилию, только в этом случае оно может быть чем-то иным. Это первый и самый важный момент, который заставляет нас иметь дело не с тем, что нам представляется очевидностью (очевидности чувства и мысли — те ценности, которые закреплены культурой, стали ее стереотипами, сколь бы рафинированными они себя ни представляли). Очевидности — элементы насилия, где бы они ни располагались, в области чувственности или в области аргументации. Они диктуют нам политику мимесиса, способа представления истины. Господство представления — насилие в гораздо большей степени, чем те «образы насилия», с которыми в рамках идеологического режима ведется борьба. Борьба, как говорилось выше, вовсе не случайная, а участвующая в утверждении и производстве требуемых ценностей. Продолжая эту линию рассуждений, можно сказать, что искусство прошлого (ориентированное на образы прекрасного и возвышенного) — насилие в гораздо большей степени, чем многие шокирующие опыты современных художников.

Логика ненасилия такова, что здесь не ведется борьба с насилием, здесь не совершается отказ от использования силы вообще. Просто осуществляется выбор в пользу невластных сил, действие которых, казалось бы, обречено на неудачу, им либо отказано в разумности, либо за ними закрепился ярлык утопичности. Для этой логики не существует «образов насилия», а сама проблема насилия на экране выглядит или надуманной (в частном доверии непосредственному восприятию), или крайне прагматической (при захваченности социальными силами господства). Можно сказать, что если и есть какой-то элемент противостояния, то он очень условно может быть описан как противостояние риторике. Ненасилие — всегда некоторое практическое действие, которое неразрывно связано с противоречием: ненасилие пользуется языком, который целиком захвачен насилием. Но использование языка здесь неизбежно критическое, направленное в сферу внеязыковую, в сферу, где совершается действие, несущее в себе возможную инновацию, предполагающее будущее изменение и самого языка, и господствующих ценностей, и самой нашей чувственности.

Именно поэтому хрестоматийный глаз, разрезаемый Бунюэлем в «Андалузском псе», и многие другие эпатирующие кадры и сцены мирового кинематографа имеют определенную связь с логикой ненасилия, а порой, возможно, эта связь важнее, чем видимое насилие. Конечно, нельзя считать любую жестокую сцену проявлением ненасилия. Напротив, большая их часть как раз пользуется той потребностью в насилии и его риторическом осуждении, которая неявно диктуется властным дискурсом. Разграничение здесь напрямую связано с вопросом о месте ненасилия в образе. А точнее, с вопросом: где же те образы ненасилия в мире господства образов-представлений и как мы их можем выявить? Конечно, избегая миметизма и представления, они уклоняются от прямого на них указания. Они сродни электронному облаку, в котором электрон никогда не может быть увиден, схвачен восприятием. Так и ненасилие противостоит нашему восприятию, сформированному как уже властная деспотичная структура в отношении к миру. Эммануэль Левинас мог бы сказать, что ненасилие требует от нас не восприятия, а восприимчивости. В этом языковом смещении обнаруживается рефлексивный зазор, позволяющий уловить важное различие. Восприятие всегда «наше», всегда центрирует мир вокруг нас. Восприимчивость имеет отношение к тому, что мы не в состоянии присвоить, к шоку, аффекту, вместе с которым в «наш» мир входит Другой, радикальный в своей инаковости, то «единственное существо, которое», говоря словами Левинаса, «я могу хотеть убить»[10].

---

[9] Подробнее о концепции «негативных сил» применительно к ницшеанской критике христианства см.: D e l e u z e G. Nietzsche et la philosophie. Paris, 1962.

[10] Л е в и н а с Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.—СПб., 2000, с. 203.

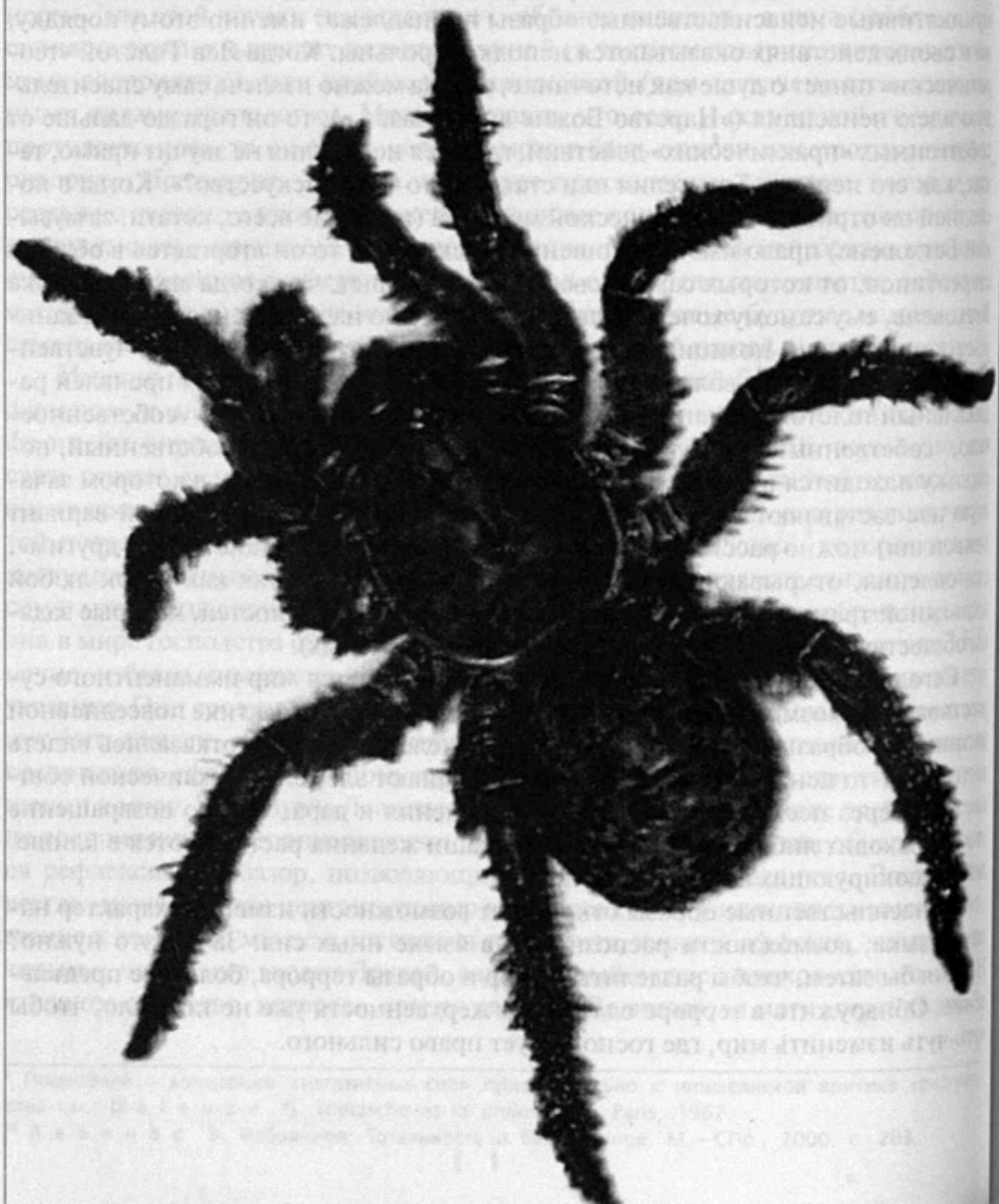
В этом смысле показателен фильм братьев Дарденн «Сын», где первичное насилие (совершенное убийство) вынесено за рамки визуального ряда картины. Оно структурирует, стереотипически собирает нарратив фильма, заставляя зрителя ожидать ответной жестокости (мести). Нехватка страдающего тела становится тем очевидней, что на первый план выходит другая сторона — коммуникация тел, данная режиссерами в показе обыденного совместного труда предполагаемых убийцы и жертвы. Рождается микрообщность, где труд становится местом коммуникации, а не эксплуатации, где из слабости и пассивности естественно рождается этический жест как невидимая миру инновация. Герой не убивает не потому, что следует заповеди «не убий» (так бы все свелось к моральной риторике), а потому, что не может следовать стереотипу мести до конца, хотя этот стереотип и структурирует все его действия. Когда можешь убить и даже должен (что совсем не редкость в мире господства заповеди «не убий»), но не делаешь этого, то совершаешь инновационный поступок. (Мысль как синоним инновационного поступка, таким образом, и есть восприимчивость к другому, берущая свое начало именно в аффективной коммуникации тел.)

Конечно же, речь идет не только о заповедях, но и о многих клише. Ненасилие не разрушает стереотипы, не отказывается от них, но открывает в них иное измерение, то, благодаря чему они стали стереотипами, то есть зонами человеческой общности в восприятии. Так, фактически, социальный план господствующих стереотипических образов переводится в коммуникативный. Последний имеет отношение уже к некоторой «природной» (дионисийской, коммуникативной) общности совместного существования людей (других друг другу), нежели к их социальной и политической связанности (где они такие же, как все). Здесь мы возвращаемся к «порядку тел», контролируемому властью. Коммуникативные ненасильственные образы принадлежат именно этому порядку, но в своих действиях оказываются неподконтрольны. Когда Лев Толстой «теоретически» пишет о душе как источнике, откуда можно извлечь саму спасительную идею ненасилия («Царство Божие внутри вас...»), то он гораздо дальше от собственных «практических» действий, где идея ненасилия не звучит прямо, таких, как его перевод Евангелия или статья «Что такое искусство?». Когда в последней он отрицает за классической музыкой (и прежде всего, кстати, за музыкой Бетховена) право иметь отношение к искусству, то он вторгается в область стереотипов, от которых сам не свободен. Он пишет, что когда звучит музыка Бетховена, ему самому хочется плакать, но именно на этом основании он занимает критическую позицию: подобная музыка контролирует нашу чувственность, навязывая нам волю правящего класса. В этом отношении проявлен радикальный толстовский анархизм: нельзя присваивать себе даже «собственное» тело, «собственный» поступок. Поступок по определению несобственный, поскольку находится в коммуникативном отношении к Другому, в котором зачастую нас заставляют видеть «зло». Непротивление (этот толстовский вариант ненасилия) можно рассматривать как один из вариантов «становления другим», становления, открывающего имманентность существования как исток любой возможной трансценденции (в отличие от тех норм и ценностей, которые заданы обществу в качестве «изначально» трансцендентных).

Сегодня в образах кинематографа нам открывается мир имманентного существования, возможно, даже в большей степени, чем в практике повседневной жизни. Эти образы возвращают нам в том числе и то, за чем отказались видеть хоть какую-то ценность. Образы кино возвращают элементы архаической общности, а через нее — логики жертвоприношения и дара. Только возвращение это происходит либо в стертом виде, где наши желания растворяются в клише, либо в шокирующих образах насилия.

Ненасильственные образы открывают возможности изменить характер нашего языка, возможности распознания в языке иных сил. Зачем это нужно? Ну хотя бы затем, чтобы разделить террор и образы террора, боль и ее предъявление. Обнаружить в терроре слабость и жертвенность уже не так мало, чтобы чуть-чуть изменить мир, где господствует право сильного.

M E D I A



ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Душа Интернета, или Паутина насилия

Культурная мифология Интернета к началу XXI века обзавелась пестрой коллекцией расхожих суеверий об электронно-медиальном «ином мире», порожденных эйфорией и страхами минувшего, «кибернетического» века перед непрогнозируемыми темпами технологического прогресса. Здесь и миф о неограниченных возможностях внетелесного общения, оборачивающийся катастрофическим осознанием неминуемого коммуникативного коллапса, осознанием того, что Всемирная паутина приуготовляет для интернавта полнейший вакуум беспредельного одиночества, где ему суждено испытать, по слову Жана Бодрийара, «экстаз некоммуникации». Здесь и поверие, что Интернет представляет неисчерпаемый информационный архив, гигантское хранилище сведений из множества областей знания. Но длительный серфинг по каскаду сайтов и вереницам линков только убеждает в перегруженности Сети мусорными залежами непроверенных или попросту вредоносных данных. Здесь и претензия видеть в Интернете спасительную психоделическую нирвану, позволяющую расширить сознание. Но миф о желанном телематическом рае, что сулит укрытие от жизненных невзгод в свободном скольжении по виртуальным просторам, частично или полностью рассыпается, когда пользователь сталкивается с попутными мистико-демоническими «огласовками» Интернета. Об Интернете в ипостаси дьявольского наваждения, об электронных сетях как сфере неуправляемой жестокости предлагает задуматься «Страх.com» (FearDotCom), новый фильм компьютерных ужасов Уильяма Мэлоуна (автора голливудского блокбастера «Призрак дома на холме»). Эрудит по части кинематографического хоррора, придумавший маску Майкла Майера для первого «Хэллоуина», Мэлоун умеет мастерски обыгрывать многие узнаваемые клише фильмов ужасов. В новом криминально-мистическом триллере он без особых изобретений и видимых огрехов прилежно копирует классическую сценографию хоррора. Как тут обойтись без предугадываемых визуальных и акустических эффектов, без задрапированных гостиных и полутемных коридоров, уходящих в слепящую даль, без свербящего шепота, выдающего присутствие потустороннего зла и призванного вызвать у персонажа и зрителя спазмы ужаса или ощутимый выброс адреналина. Вполне тривиальным сюрреалистическим ходом выглядит мизансцена в квартире криминального эксперта Дениз Стоун: судорожно отмахиваясь от наседающих полчищ тараканов, она извергает насекомых горлом, тем самым как бы реализуя метафору загнанного вовнутрь страха, производя традиционное для поэтики сюрреализма отелеснивание ужаса. Столь же узнаваема пространная цитата из «Инферно» Дарио Ардженто: эпидемиолог Терри плывет по затопленному, флюоресцирующему подвалу, лавируя между барочными аркадами, замшелой арматурой и макабрическими тенями. Фактура хоррора в фильме передана столь добротно и настолько лишена претензий на новизну в метафи-

«Инферно», режиссер Дарио Ардженто

зике ужаса, что даже непонятно, идет это в плюс или минус эстетическому качеству фильма, отнимает ли у него динамику «прорыва в неведомое» или придает завораживающее отрицательное обаяние.

Но нас занимает в первую очередь не вопрос о новаторском или вторичном статусе фильма в традиции европейского хоррора, а то, насколько он отражает (или даже пытается срежиссировать) утвердившийся в современной социальной психологии миф о демоническом и неподотчетном разуму обличье Интернета.

Не мудрено, что в эпоху высоких технологий именно электронные медиа, неизбежный дизайнерский элемент современного офиса или комфортного жилья, делаются генераторами беспричинной паники и суеверной боязни. Сетевое сознание, привыкшее безмятежно странствовать по исхоженным трассам Интернета, подчас оказывается травмировано неожиданным для него и ошеломляющим амплуа Сети. Амплуа адской машины, занимающейся эманацией зла не из корыстных или нравственных побуждений, а по собственным, не подлежащим расшифровке, инфернальным прихотям. Тревога делается психотическим камертоном современного человека, разглядевшего в Интернете резервуар таинственного, жестокого и неподвластного, но не сыскавшего способ это таинственное обуздать и приспособить для своей выгоды. Любые попытки дать этому таинственному естественнонаучные объяснения, применить к нему этическую шкалу или ввести в моральные рамки, а также призвать виртуальное к сознательности, смехотворны и загодя обречены на фиаско — вот что диагностирует современный кинематограф. В том числе и «Страх.com», триллер коммерчески проигрышный и стилистически заурядный, но любопытный в качестве «нашего ответа Чемберлену». Ведь на сюжетном уровне он представляет арифметически точный римейк популярного японского триллера «Звонок» («Круг») режиссера Хидэо Накаты и разветвленной сети его сиквелов («Звонок-2» Накаты же, «Звонок-0» Норио Цуруты и «Спираль» Ёдзи Ииды), а также «Кайро» Киёси Куросавы, мизантропической притчи об уничтожении человечества интернет-привидениями. В «Звонке» обычная видеокассета оборачивается безжалостным проводником универсального зла, когда в нее вселяется всеразрушающая психическая энергия Садако Имамуры, девушки-экстрасенса, обладающей паранормальными способностями убивать посредством концентрации воли. Предыстория Садако, заживо замурованной в колодце своим отцом, который посчитал ее отвратительным чудовищем, поведана в «Звонке-0»; всемогущественным виртуальным призраком Садако делается после губительного для нее заточения в каменном мешке. Производя журналистское расследование, репортер Рейко Асакава и ее бывший муж Рюидзи Такаяма обнаруживают, что все посмотревшие кассету через неделю погибают от асфиксии, и, не устояв перед сверхчеловеческим искушением ознакомиться с видеозаписью, они докапываются до разгадки неутолимой ненависти Садако. Вызволив ее останки со дна колодца, они догадываются: избежать проклятия дано только тем, кто перекопировал и

размножил кассету, кто стал невольным соучастником Садако в механической медиации виртуального зла.

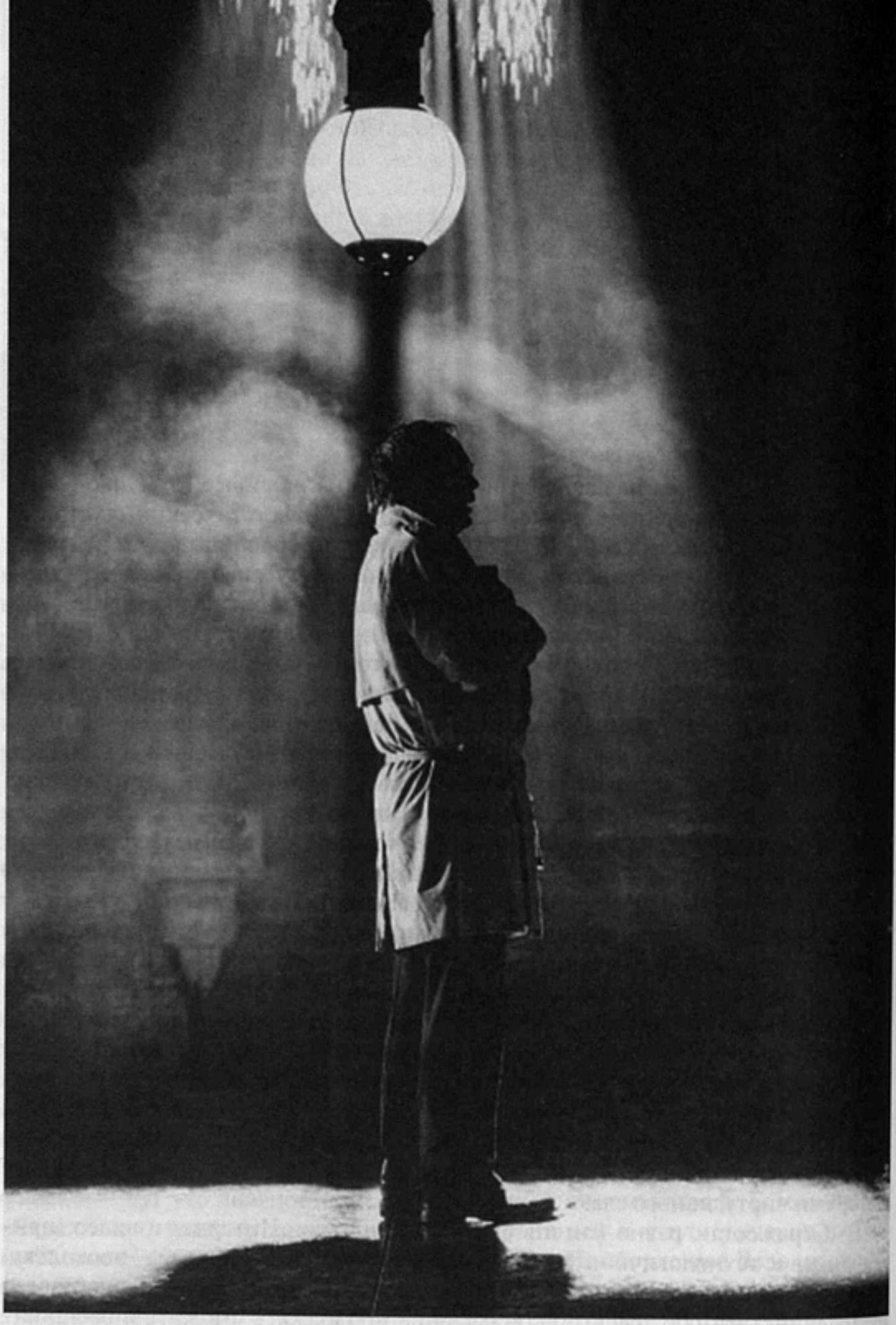
Ключевые фабульные эпизоды «Страх.com» ни на йоту не отступают от заданного японскими предшественниками сюжетного трафарета. Молодой полицейский Майк Рейли и ассистирующая ему эксперт из санэпидемстанции Терри Хьюстон сталкиваются с несколькими загадочными смертями. У трупов сходные приметы. Разматывая не слишком запутанный клубок детективной интриги, они достаточно быстро определяют подлинную личность преступника, не только не антропоморфную, но и не органическую вообще. Бестелесным и потому неотвратимым убийцей выступает интернет-портал ужасов www.feardot-com.com, привораживающий своим запретным мистико-садистическим наполнением. Разработанный специально для любителей шокирующей «клубнички», бондажа и снаффа, этот сайт транслирует в режиме нон-стоп изуверские истязания и психологические пытки, учиняемые маньяком-психопатом Доктором, он же Алистер Пратт, над скованными, молящими о пощаде и оттого особенно привлекательными для палача девушками. Одна из наиболее глумливо и зрелищно замученных жертв (точнее, не она сама, а энергетический сгусток ее страдания, боли и наслаждения болью) после смерти обосновывается на сайте, снедаемая одним неукротимым желанием: мстить всему живому, не изведавшему остроты, интенсивности и безбрежности страха. Страха физиологического и сверхчеловеческого.

Всяк зашедший на сайт и из бесшабашного любопытства кликнувший на кнопку «да», в ответ на притягательную надпись-уловку: «Хочешь посмотреть?», мгновенно окунается в мерцающую пестрядь садистических картинок на дисплее, в пульсацию ужаса. Здесь и болезненные конвульсии жертв, и опутанные пыточными ремнями извивающиеся женские тела, и хирургические скальпели у кромки века, и массивные домны на металлургическом заводе... И всяк зашедший на сайт неминуемо гибнет через сорок восемь часов в результате стремительной материализации потаенных, вытесненных страхов, вырвавшихся из глубин подсознания в привычный бытовой интерьер.

Расследование приводит полицейского и его добровольную напарницу к выводу, что все побывавшие на сайте попадают в галлюцинаторный плен, в мир своих дотоле засекреченных фобий, и разрушить это виртуальное наваждение возможно, только самим зайдя на сайт и взломав механизмы его психотропного воздействия. Что они и проделывают, получив сорок восемь часов на то, чтобы, пробежав «по лезвию бритвы» и рассекретив конспиративное убежище серийного убийцы Доктора на заброшенном заводе, изничтожить маньяка. Отомстив и тем исполнив деструктивную волю Интернета, они не только восстанавливают справедливость, но и делаются активными пособниками Сети, медиаторами виртуального зла.

В «Страх.com», равно как и в японских фильмах, Интернет и видео (приравненные к технологичной преисподней) «побеждают» человека, поскольку, «скачивая» из него табуированные страхи и затем овеществляя их, они оставляют ему единственную траекторию спасения: продолжать множить и распространять сатанинскую энергию, вызываемую страхом перед неукрощенным виртуальным Иным. Исключение составляет сюжетный кульбит из второго «Звонка», когда Маи Такано, ученица профессора Рюидзи, вместе с его сыном, кото-

«Звонок», режиссер Хидэо Наката



«Страх.com», режиссер Уильям Мэлоун

рый посмотрел кассету (и, следовательно, инфицирован злом), фантасмагорически переносятся на дно пресловутого колодца и одерживают победу над анимационным привидением Садако. Но такой надуманный триумф над виртуальным выглядит неубедительным и плоским хэппи эндом.

Разумеется, сравнивая сиквелы «Звонка» и «Страх.com», нельзя сбрасывать со счетов то, что разительно отличает их один от другого — своеобразие национальных менталитетов в восприятии чудовищного, несходство систем физиогномических реакций (свидетельствующих о пароксизме ужаса), непохожие символические приемы репрезентации смерти. Так, в «Звонке» смерть персонифицирована женской фигурой в белых одеждах и с распущенными, прикрывающими лицо черными волосами, в «Страх.com» — белокурой, грациозно-буколической девочкой с мячом, плавность движений и умиротворение которой только подчеркивают непредотвратимый делириум смерти, исходящей из Интернета (привет феллиниевской девочке-смерти из сборника киноновелл «Три шага в бреду»). Несмотря на массу отличий в манере оркестровки чудовищного,

эти фильмы слаженно спелись в своем мракобесном представлении Интернета и видео теми безднами, куда сливаются все постыдные, замалчиваемые странности современного человека.

Если в первом «Звонке» проклятие Садако распространяется через видеокассету благодаря ее потустороннему медиумическому дару, то в «Спирали» проклятие поступает с монитора телевизора на сетчатку вместе с информацией о ДНК Садако, отчего посмотревший не только обзаводится редкостным сейчас вирусом ветряной оспы, но и претерпевает генную перестройку всего организма. В чуть комической тональности здесь оказывается подкорректированным и условие выживания из первого «Звонка»: доктор Андо избегает проклятия Садако, по незнанию передав ее ДНК своей новой возлюбленной Маи Такано во время соития и тем способствовав ее психогенетической мутации в двойника Садако.

Пожалуй, в ассортименте страхов современной компьютерной цивилизации выделяется гнетущее опасение (родственное паническому предвкушению неизбежного бунта машин и роботов в докомпьютерной sci-fi — у Азимова или Шекли), что компьютерное обеспечение, способное производить генное перепрограммирование человека, однажды выйдет из-под контроля и это поставит под угрозу все будущее органического. В «Страх.com» Мэлоун микширует мотивы из различных версий «Звонка»: убийственное заклятие передается и провиденциальным усилием виртуальной воли, и путем генной революции в организме (из глаз погибших пользователей сайта сочится кровь, и эти профанированные стигматы являются признаками гемофилии, коей некогда страдала избравшая стратегию мести и перебравшаяся в Интернет жертва Доктора).

В начале фильма профессор с готической фамилией Полидори, за двое суток до того посетивший сайт ужасов, гибнет под колесами нью-йоркской подземки, сжимая в руках мистико-визионерский трактат «Таинственная душа Интернета», одним из соавторов коего он и является. Стоит разобраться, что кроется за этим рекламно интригующим словосочетанием, что за мистериальная душа имеется у бесплотной интерактивной среды, не обладающей физически осязаемой формой и служащей, следуя метафоре из «Нейроманта» пионера киберпанка Уильяма Гибсона, «мультисенсорной галлюцинацией миллионов пользователей».

Никакой души у Интернета скорее всего нет. Но чтобы точнее разобраться, чего все-таки у него нет, вспомним представления о земных и загробных мытарствах души, бытовавшие в платонической традиции и христианской патристике. В мифопоэтическом идеализме Платона, например в диалоге «Федр», описывается цикличное движение души от одного земного воплощения к другому и ее четко размеренные странствования по небесам; подобный метемпсихоз, идущий от числовой утопии пифагорейцев, делает душу объектом медиации между идеальным и телесным. Позднее, в учениях Филона Александрийского и

«Страх.com», режиссер Уильям Мэлоун

«Страх.com», режиссер Уильям Мэлоун

особенно Блаженного Августина душа трактуется как невидимый, пневматический проводник между земной эмпирикой и трансцендентным миром первообразов или Божественного Блага. Такой краткий и упрощенный историографический экскурс показывает, насколько нелепо говорить о душе применительно к Интернету, где равно упразднены понятия трансцендентного и категории эмпирического. Но, с другой стороны, метафора «душа Интернета» вполне современна и богата смысловыми обертонами, ведь она позволяет разглядеть в Интернете сферу подавленных влечений и фантазмов, не причастную эмпирике или трансцендентному, оторванную от повседневной реальности пользователя, но исподволь угрожающую ей и молниеносно готовую в нее вторгнуться.

В мифологии Сети, культивируемой страшилками типа «Страх.com», душа Интернета — это взбунтовавшееся подсознание пользователя, стремящееся высвободиться от наложенных на него вето и скидывающее иго только путем садистического надругательства над реальностью, над законами сознания и регламентами «сверх-я». Прибегая не к фрейдовскому лексикону, а к терминологии Жака Лакана, душу Интернета возможно истолковать и как область Воображаемого, вытесненную вовне и утратившую связь с нормами Символического.

Куда более дерзко и вызывающе душа Интернета подана в «Кайро» Киёси Куросавы. Она отождествляется с призраком, изгнанным из Интернета («зоны ограниченной вместимости», по меткому афоризму одного из персонажа), где он дотоле обитал, вовне, в материальную реальность. Подобно веб-камере слежения, невидимое бестелесное привидение «перегоняет» все им увиденное на дисплей компьютера. Экспансия души Интернета приводит к постепенной аннигиляции человека, изгнанию его из предметного мира, наводняемого все пребывающими оцифрованными, пиксельными призраками. Патетическая встреча человека с душой Интернета происходит в одном из медитативных эпизодов фильма: единственная оставленная в живых девушка, приметив наблюдающего за ней выходца из Интернета (поскольку изображение ее сидящей за компьютером зеркально отображается на мониторе), подходит к зыблющейся пустоте, приобнимает ее так, что проекция ее лица распластывается по экрану, и то ли обреченно, то ли взбудораженно повторяет: «Я так рада, что я не одна!»

Современные мифологии Интернета нередко говорят о нем как об искусительном шабаше сверхъестественных сил. Агрессивное поведение Сети по отношению к своему создателю (не только веб-мастеру или программисту, но человеку вообще) подчинено садистическому импульсу, ведущему родословную от романтического мифа о чудовище Франкенштейна (где монстр, наделенный этическим самосознанием, силится отомстить своему демиургу за вынужденное отчуждение от человеческого). В триллере о маньяках или хорроре преимущественно обыгрывается модель садизма, предложенная в психоанализе Эриха Фромма («Анатомия человеческой разрушительности») и последователей: в «порочный круг» садистических влечений втягивается человек, в раннем возра-

сте отторгнутый от материнской груди и в период взросления обреченный на отчаянные попытки завладеть ее вниманием и одновременно осужденный на судорожное ускользание от ее символического прессинга. Что заставляет его компенсаторно обратить накопленную ненависть на притягательные эрзацы материнской власти, на сексапильных, почти бесплотных и эфемерных женщин, к примеру манекенщиц («Шесть женщин для убийцы» Марио Бавы) или балерин («Суспирия» Дарио Ардженто)? Норман Бейтс из хичкоковского «Психоза» отыгрывает многие психотические симптомы маниакальной сосредоточенности садиста, обязанного класть все новые и новые приношения на жертвенник утраченному «хорошему объекту». В самые возвышенные минуты жертвоприношения садист остается холоден и неумолим, но парадоксальность бесчувственности садиста в его неспособности ощущать и считывать частную боль, при том что он наэлектризован и взвинчен всеобщей имперсональной болью (так Алистер Пратт в «Страх.com» сетует распятой ремнями и приготовленной к закланию девушке на травматическое для него неумение отождествиться с ее невыносимой, но им не постигаемой болью).

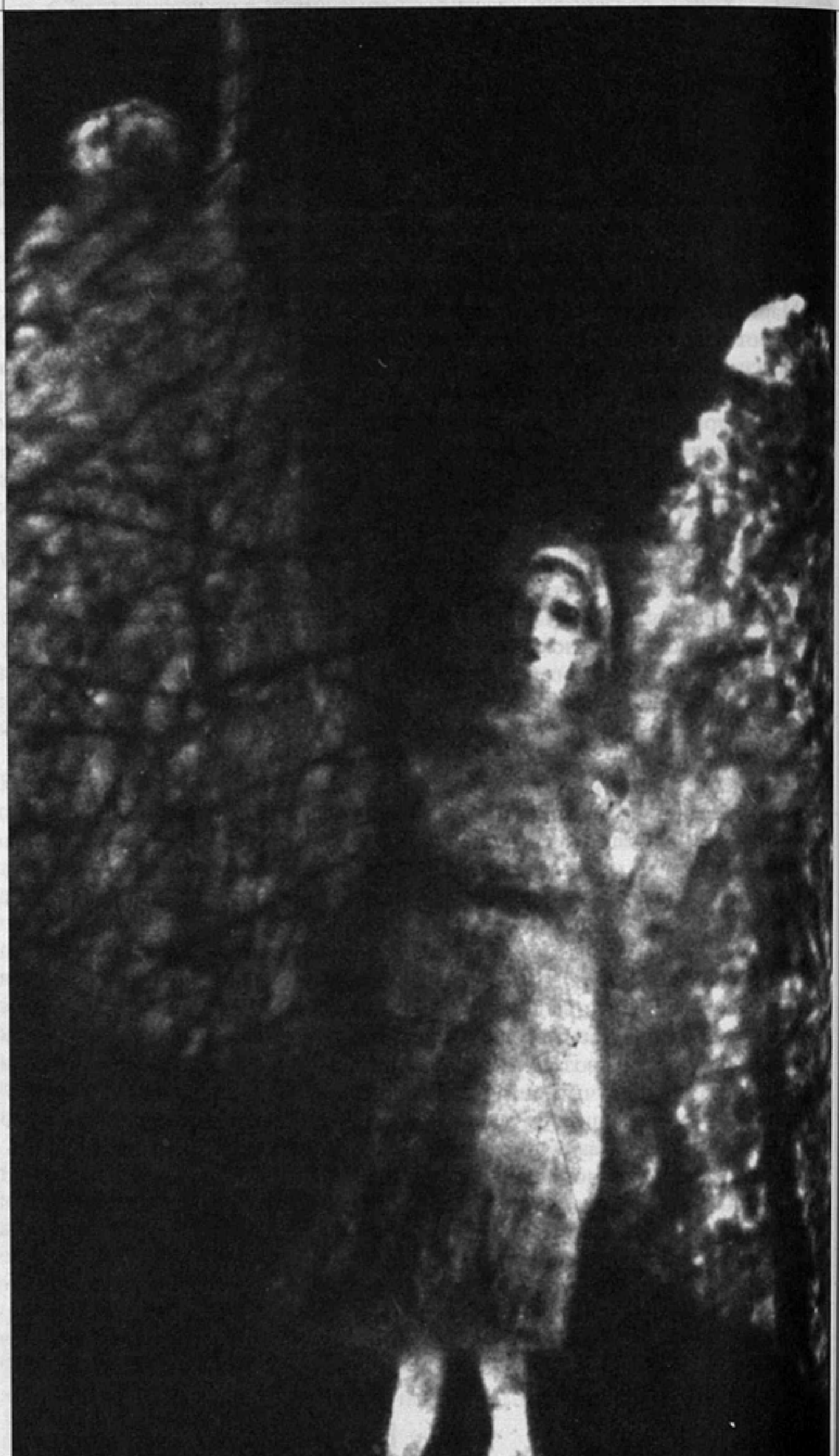
Неприкрытый интерес к культурным импликациям садизма пестовался среди французских теоретиков пограничных состояний языка и мысли в 50—80-е годы XX века. Например, Пьер Клоссовски в книге «Мой ближний, Сад» или Марсель Энафф в исследовании «Сад, или Изобретение тела либертена» вычленяют в садизме монотонную рационализацию наслаждения, опровергающую просветительский, руссоистский миф о естественном человеке. Геометризация удовольствий у Сада устраняет какую-либо мистическую подоплеку: мужской операциональный разум ставит безжалостные эксперименты над иллюзорной видимостью, воплотившейся в прекрасных и полых куклах-марионетках. Ганнибал Лектер и Алистер Пратт, будучи бесстрастными, внутренне ледяными садистами, служат эталонными образцами такой автоматизации жестокости. Садизм в его традиционных толкованиях не может быть мистичным, поскольку он изначально скован инструментальной работой разума.

Зато Интернет в «Страх.com» оборачивается садистом аффектированным, причиняющим мистическое насилие всем, кликнувшим правой кнопкой мыши. Фигура садиста, обычно зримая и авторитарно логическая, здесь невидима, рассеяна и сокрыта, иначе говоря, виртуальна. Интернет и виртуальное садистически мстят человеку за свое технологическое совершенство, не позволяющее им обзавестись тем мельчайшим, что выгодно отличает биологическую природу: крупицей сочувствия чужой боли.

Современная мода на демоническую мифологию Интернета, усматривающую в нем рассадник мистического садизма, очевидно, вызвана заметным дефицитом таинственного и авантюрного в постиндустриальном обществе. Мода эта преходящая, ведь место Интернета вскорости займет более технологически изощренное нововведение, тоже обреченное подвергнуться обскурантистской и шельмующей демонизации.

«Страх.com» затрагивает более фундаментальную проблему, нежели сиюминутные зигзаги культурной моды, — проблему сосуществования с виртуальным (или «сосуществования с негативом», используя метафорику Славоя Жижека). «Страх.com» выносит вердикт: виртуальное нельзя усмирить или загнать в угол, совладать с ним возможно, лишь приноровясь к его изменчивым законам и капризам. Приручить виртуальное удастся, если признать его реально существующим и позволить ему быть Чужим, — вот какой поучительный урок можно извлечь из фильма «Страх.com». И еще один, менее утешительный: непобедимого, тошнотворного страха вам все равно не избежать — он подступит, когда вы усядетесь за клавиатуру, зайдете в Интернет и как бы случайно нажмете на ту фатальную клавишу...

О П Ы Т



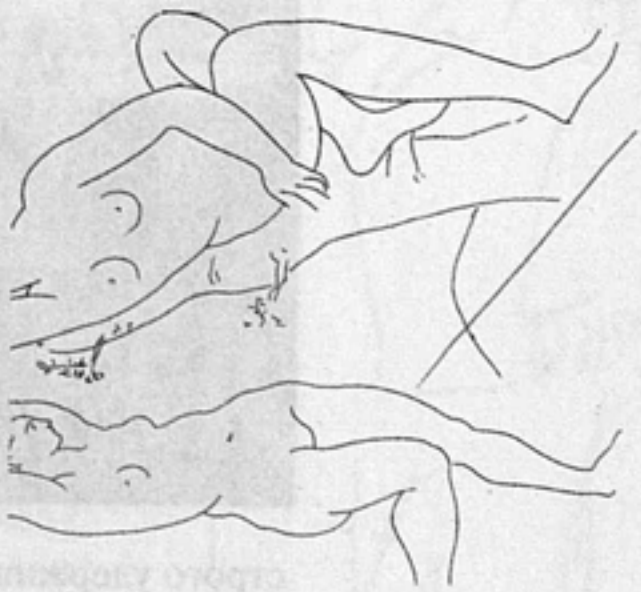
Юрий Норштейн
«Сказка сказок»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

Помните, в «Сказке сказок» Волчок, качая колыбельку, входит в световое сияние; диффузион растворяет свет. Кинооператор Игорь Скидан-Босин очень хорошо снял этот кусок. Но если остановить кадр и внимательно его рассматривать, глаз обнаружит много погрешностей в изображении. И, наверное, какой-нибудь прилежный художник тщательно «замылил» бы эти корявости. Франческа Ярбусова мыслит образно, поэтому простыми средствами добивается нужного эффекта, а кинооператор погружает изображение в световую стихию. Свет цепляется за шероховатости, тем самым оживляя кинокадр. Весь фокус в том, что глаз должен видеть самое главное из того, что ему сейчас показывается. И не разбегаться вниманием по пространству кадра, которое должно быть так обработано, чтобы концентрировать внимание на его сердцевине. Если внимание рассеивается, значит, кадр плохой, значит, ты не сумел сосредоточить внимание зрителя на нужной тебе точке. Абсолютное совершенство кадра невозможно, да оно и ненужно. Совершенство не в отдельном кадре, а в уплотнении, в подгонке кадров друг к другу. Только сумма дает возвышающее их значение, успокаивающую ясность, которая сильнее, чем отдельный изобразительный самоокупаемый момент. Художник способен блестяще и виртуозно что-то нарисовать, но в результате фильм может оказаться провальным, поскольку кадры протестуют друг против друга, не соединяются в строчку. Каждый предыдущий кадр должен «умирать» при переходе к следующему, и тогда прорастает фильм.

В качестве примера — рисунки Пушкина и Пикассо. Эта молниеносность линий, в которую вхлестывается множество чувств. Эстетика высокого плана. Или японский художник Утамаро: линия может быть сделана подробно, точками, линия гравюры наполнена напряжением, в ней преодолеваются сопротивление материала, твердость доски. Линия долго обрабатывается сознанием и кропотли-



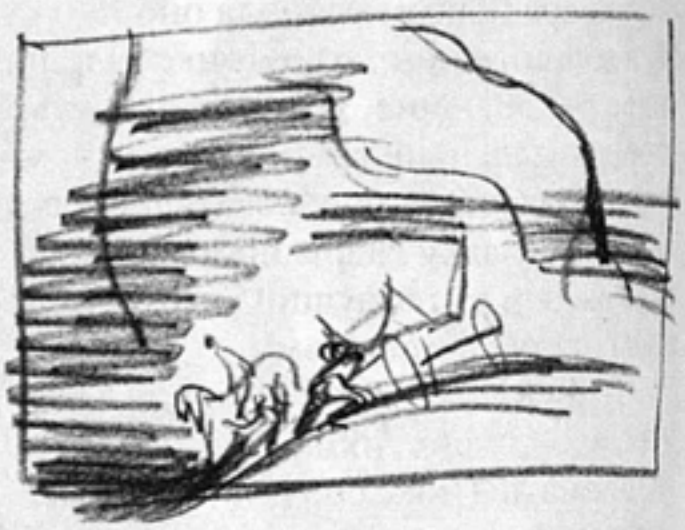
Мы продолжаем публикацию фрагментов книги Юрия Норштейна «Снег на траве», подготовленной на основе лекций, прочитанных на учебных занятиях в Токио осенью 1994 года и на Высших курсах сценаристов и режиссеров в 1987—1988 годах. Начало см.: 1999, № 10, 11; 2001, № 9, 11; 2002, № 5, 8; 2003, № 1—3.

во вырезается, чтобы передать стремительность движения. В результате эффект оказывается такой же, как и от линии, сделанной молниеносно. Захлестывание зрительского внимания в одно движение. Еще неизвестно, что труднее сделать. В молниеносной линии нужна твердость руки, которая двигается в единстве с чувством; ты можешь сделать два десятка набросков, и только двадцать первый окажется тем, который тебе необходим. Остальные двадцать пойдут в корзину. Так рисовал Модильяни, о чем пишет Ахматова. А можно работать над одним рисунком очень долго и получить искомую стремительность движения к цели. Вот так и в мультипликации: изображение может выглядеть неторопливым, лишенным яркого внешнего эффекта, но в результате при сложении кадров ты вдруг понимаешь, что каждая отдельная клеточка фильма устремляется куда-то дальше, умирая в следующей. А если не умирает, то остается сама по себе, и тогда начинается губительный процесс самолюбования, то есть омертвления.

Когда внедряешься в материал, происходит такая степень соединенности со штрихами, фактурой, целлулоидом, что ты уже не видишь: здесь — фольга, здесь — целлулоид, а видишь живую материю. В смысле сборки это выглядит просто: акварелькой что-то такое помажешь по готовой фактуре, царапнешь по целлулоиду и всё. Чтобы персонаж привести к окончательному знаменателю, необходимы конечные точки, стягивающие изображение.

В сущности, это закон любого изображения. Вспомним «Возчиков камней» Рубенса, когда кривизна убегающей вниз дороги и будто взорванных над ней скал дает напряжение всей композиции. Или многофигурную композицию Брейгеля «Крестный путь».

Мы ясно видим, как плоскость пейзажа кружит в пространстве, разворачивается по спирали вверх. Даже цветовые точки всадников, рассыпанных по дороге,



строго удерживают движение толпы, глазеющей на невиданное зрелище. И эта шумная толпа поднимающихся в гору ротозеев укрупняется в середине композиции и удаляется к кругу лобного места.

Мне возразят: «Эх, куда хватил! Брейгель?! Здесь бы с движением разобраться». Но в том-то и дело, что движение тогда начнет подчиняться невиди-

мому естественному закону изображения, когда персонаж будет развиваться от чего-то к чему-то.

Глаза Волчка невидимо обогащают фактуру, в которую вклеены, а блестящая капля мокрого носа завершает его форму. Детали, они — как укол, как тонкое вхождение иглы в наши чувства через микроскопическую точку. Деталь завершает абрис, силуэт, скульптурность. Как драматургия имеет свой пролог, завязку, кульминацию и развязку, так и любое самое микроскопическое изображение имеет свое развитие.

Чем прекрасна классическая живопись таких художников, как Веласкес или Рембрандт? В «Возвращении блудного сына» композиция небесно совершенна, каждая ее часть тяготеет к чему-то другому, содержит движение, устремленное за пределы частного, за пределы живописи куда-то гораздо дальше. Но в то же время каждая часть настолько подчиняется общему драматургическому закону, что она заключает в себе все моменты общего: подготовка кульминации, кульминация, распад, завершение. Я очень люблю эту картину и много часов провел, подробно, в разных ракурсах ее рассматривая и мысленно представляя от поверхности холста до последнего тончайшего завершающего слоя. Всеобщий закон мировой гармонии распространяется на любую, самую микроскопическую деталь.

В мультипликации отработанность фактуры должна быть в стремлении к целому. И это единственная максимальная отработанность, которая имеет существенное значение для всего фильма. Чем проще первая фактура, тем естественней она обогащается царапанной целлулоидной накладкой.

— Каким образом вы готовитесь к съемке?

— Начинаю с того, что рисую основные игровые композиции, пытаюсь все элементы привести к игровому знаменателю. На этом пути бывают разного рода сопротивления. Предположим, не находишь простого решения для того, чтобы перевести персонаж из одного положения в другое, возникает проблема — как изменить конструкцию, которая позволит сделать эту замену, или как найти игровой мизансценный ход, которым можно прикрыться, чтобы перевести персонаж в иное состояние, «не выворачивая ему суставы». Вообще, в перекладке самое трудное — перевод мизансцены из одного пластического закона в другой.

— А когда кадр уже стоит, начинается подготовка игры персонажа?

— Нет, я с ним еще на бумаге долго воюю. Делаю игровые композиции статичными картинками, чтобы ряд рисунков дал представление о действии. Но это даже не поиск игры, потому что в съемке много импровизации. Я пришел к твердому для себя убеждению, что если персонаж по конструкции внутренне оправдан, он может делать все. И его можно нагружать любой игрой, естественно, в соответствии с заданной ему природой и психологией. Конструкция персонажа — отражение его манеры поведения.

Человек с квадратными плечами ведет себя иначе, нежели узкоплечий человек, на котором пиджак висит, как на вешалке, а карманы оттопырены, будто в них лежит по булыжнику. И видно, что они оттопырены потому, что в них вечно железки, бол-

ты, гайки, подобранные на улице. Герой не от мира сего — монтирует дома вечный двигатель. Можно вообразить его комнату. Если у него жена, то без умолку кричащая, если дети, то непременно немытые и постоянно что-то таскают у своего папы-конструктора, а он возвращает на место отобранное. Словом, ад. Хотя возможен и противоположный ход. Жена восхищена мужем-неудачником, рассказывает соседям о своем чудаке, убеждает, что скоро они полетят на вечном двигателе. И однажды случается чудо, они взлетают. Но главное, что узкоплечий герой, по определению, не сможет сделать то, что может плечистый.

Я говорю о свойствах органичности поведения, когда перегруженный событиями персонаж сопротивляется, не выдерживает и под их тяжестью ломается. Насильственность сразу же видна на экране, она вылезает в виде плохого рисунка. Хотя внешне может быть нарисовано очень хорошо, но не органично. Здесь срабатывает общий закон: если персонаж не может делать предлагаемое, значит, в нем ошибка. И результат такой цепочки — отсутствие видения целого.

— *В вашей работе были такие случаи?*

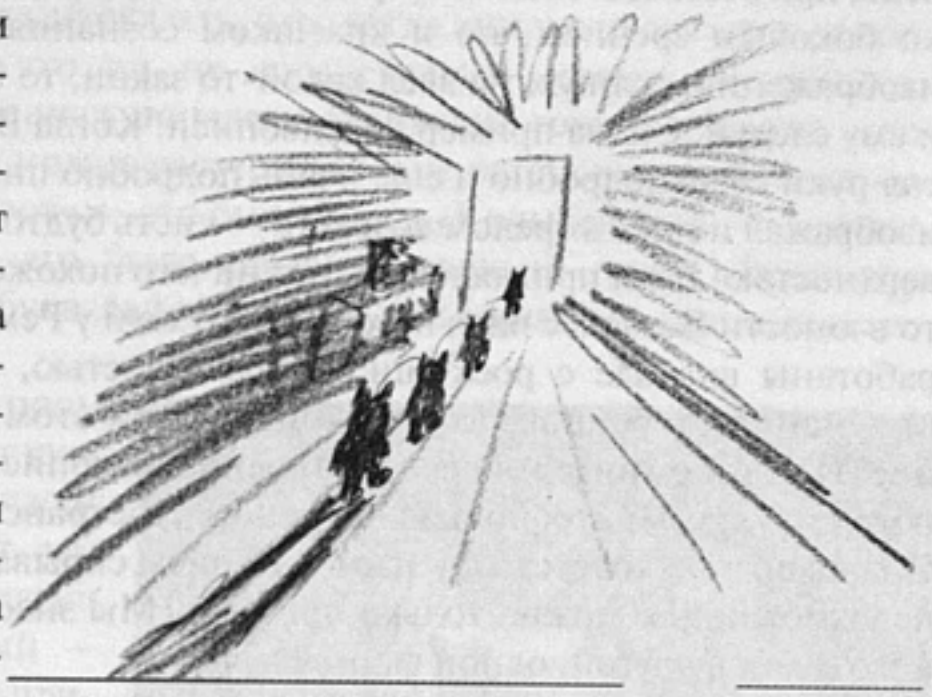
— Когда не получалось? Конечно. Например, в «Лисе и Зайце», в сцене, где Бык разговаривает с Зайчиком. Я почувствовал, что на меня что-то давит, что все не так, неинтересно, что композиция растянутая, рыхлая, реплики ложатся неорганично. Игра не развивается. Сначала была вот такая композиция. Сидел Заяц и хрустел своей морковкой, а слева в кадре была морда Быка, туловище которого срезано рамкой кадра. В какой-то момент я почувствовал, что композиция неспокойна, что она разламывает кадр и что-то в ней не так. Хотя между персонажами происходит нормальная беседа, то есть все в согласии с репликами. Однако у меня было ощущение, что здесь нарушена органичность. Пока я не пришел к самой простой композиции, которая и вошла в фильм. То есть пока я не поставил Быка таким образом, что он навис над Зайчиком, закрыв полнеба. И сразу все стало на свои места. По сравнению с предыдущими персонажами Бык повис над Зайцем черной тучей. И все легло, и даже когда кадр укрупнился, мне было естественно играть этими персонажами. Хотя, в общем-то, что изменилось? В плане их взаимодействия какая разница — здесь туловище Быка или там? А по существу изменилось многое. Статика сразу приобрела характер движения. Появилось обратное движение.

— *Спираль?*

— Да, спираль, которая вообще характерна для строения природы. Помню абстрактную скульптуру французского скульптора Певзнера, которая сделана в расчете на свет с неба. Если представить ее вид сверху, то она вывернута по спирали, то есть форма раскрутилась и грянула в небо. Скульптура производит сильнейшее впечатление бури, взорванности. Чистая абстракция, но в полном соответствии с законами природы.

Поэтому неорганичность я начинаю ощущать в своей работе буквально горлом. Я чувствую, что у меня сухо во рту, что это против моей природы, что это ломает мои кости. Откуда берется такое ощущение? Необъяснимо. Хотя потом становится ясно, что внутри всего было несогласие, несоответствие. Поэтому опасайтесь решений, которые влекут за собой насильственное переламывание материи. Все должно быть естественно и органично: внутренний закон каждого кадра должен быть в соответствии с каким-то неведомым законом целого, неведомым и самому автору. Малое в соответствии с целым. Очевидно закон гармонии предполагает бесконечность, поэтому гармония естественна в действии. Зная принцип золотого сечения, нельзя искусственно построить композицию. Все живое бесконечнее математики и необъяснимее.

Помните сцену, где Волчок уходит в светлый коридор? У нас не хватило движения ярусов в глубину, чтобы увести Волчка в этот светящийся поток. Я по ходу съемок делал уменьшение персонажа от компоновки к компоновке. Графика силуэта элементарна, но она обогащается пространством кинокадра. Компоновки сделаны буквально в течение нескольких минут — ровно столько, сколько нужно, чтобы их заштриховать. В движении вы не увидите рывков, хотя компоновки не сфазованы. Система движения очень простая, как вдох и выдох. Вдох — движение вверх, выдох — вниз. Волчок при шаге вниз оседает и в этот момент уменьшается, для зрителей его уменьшение естественно и органично. Этот принцип удаления или приближения любого персонажа может быть использован, если для решения задачи не хватает конструктивно-технических средств движения ярусов. Конечно, его удаление можно было сделать на ярусе от начала до конца, если бы ярусы можно было двигать на большую глубину. Увеличение их уже до высоты 140 см позволяет решать и иные задачи. Уход персонажа в глубину при зажатой диафрагме, при большой глубине резкости можно делать за счет движения ярусов, так что персонаж от верхнего своего положения, почти от самого объектива, может уйти на общий план. Но вообще-то, конечно, изображение надо стараться приводить к более простым формам. То есть знать, где его нужно загружать.



В кадре ухода Волчка в коридор использовались разные фактуры. Значит, внутри существует развитие изображения. Зрителю нет до этого дела, он не думает, что и как сделано, но он разницу эту чувствует. Контраст между пространством (декорацией) и его центральной точкой — персонажем сам лепит изображение.

— *Потому что декорация без целлулоида?*

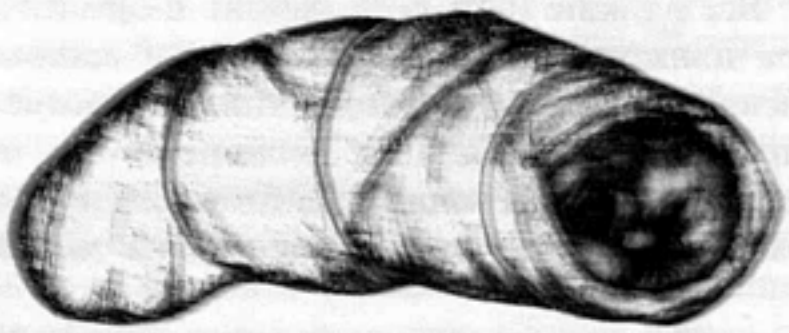
— Дело не в этом. Декорация написана акварелью, то есть на другом изобразительном принципе. Движение кисти — ее акварельный след — тяготеет к центру, обыгрывая тем самым персонаж. Его плоскость, если представить декорацию в изометрии, перпендикулярна акварельной графике.

Пространство строится из предполагаемого движения персонажа. Я уже говорил о живописи «малых голландцев». У них всегда фигуры первого плана фактурны, сделаны корпусными, выпуклыми мазками. При этом лессировка обтекает фактуру, заполняя густотой цвета малейшие впадины. Фигуры дальнего плана почти акварельны, они написаны тончайшей лессировкой без подложки иногда прямо по горизонталям пейзажных мазков. Фигуры словно растворяются в пространстве. Закон строения соблюден абсолютно.

Помните в «Сказке сказок» кадр со спеленатым младенцем?

— *Он, как червячок.*

— Он и есть червячок, так иногда говорят о спеленатых младенцах. Свертоочек завершается гримасой личика, что делает его реальнее натуры. На фоне гра-



фики закрученной пеленки личико становится сверхреальным, тем более рядом с условным (поскольку вымысел) персонажем Волчка. Подобным построением мы приближаем зрительское внимание к изображению и держим на некотором расстоянии, так как нет физической, натурной достоверности. Для зрителя создаются такие точки в пространстве, которые он должен видеть в первую очередь, при этом что-то должно уходить на периферию и восприниматься не только боковым зрением, но и краешком сознания. Исходя из строгой логики изображения, если уж ты ввел какой-то закон, то будь добр сам его и соблюдай и ему следуй. Снова пример из живописи. Когда Веласкес был молодой, он писал руки сверхподробно и еще очень подробно писал кружева. Но как легко он изображал их уже в зрелом возрасте — кисть будто плясала над живописной поверхностью! Если приглядеться, нет ничего похожего на ту вязь, которую когда-то в юности Веласкес плел на холсте. То же и у Рембрандта. Его воротники проработаны вначале с роскошной подробностью, а дальше, в зрелости, кисть становится свободной, варварской. Но при этом какое живописное содержание! Или вспомните гойевское строение живописи. У Гойи нигде нет очерченного силуэта. Приграничная зона двух пространств сжимается и расширяется. Она дышит на холсте, и за этим дыханием скрывается линия, которую увидеть невозможно. Ее можно только прозреть. Мы знаем, она скрыта в переходе одного цвета в другой, одной формы в другую.

Если мысленно развернуть графику Волчка и младенца в виде одной линии, некоего силуэта, то вы не обнаружите открытый графический прием: линия сжимается в абрисе младенца, доходит почти до твердой корпусной живописи и снова расширяется, растушевывается штрихом вокруг Волчка. Этот принцип изображения относится и к одному персонажу, и к соединению персонажей, и к кинокадру, и к системе соединения кадров. Вот когда начинается невидимая жизнь. Нет ничего хуже в изображении, чем быть пленником заданной стилистики. Она работает только на короткие расстояния. Она просчитана на броскую, гротескную, притчеобразную мультипликацию, короткую по времени. Там, где речь идет о другой поэтике, открытая стилистика не действует. Она начинает постепенно ломать фильм. И в результате мы приходим к разрухе. Необходимо думать о целом и не упираться вниманием только в один кадр, который в итоге станет жестяным, твердым, неподвижным, принципиальным. Минареты стоят на мягких фундаментах. Твердые кадры не соединяются друг с другом.

Я говорю о том, к чему пришел сам во время работы. Естественно, вы будете работать по-другому, по-разному, но законы соотношений все равно остаются едины для любого фильма: если вы станете делать фильмы короткие с броской стилистикой, то принципы разнообразности вам надо будет переносить на игру персонажей, на ритмы... Однако бойтесь, когда в погоне за непрерывным желанием держать зрителя в беспокойстве и напряжении вы станете подкидывать ему в кадр все разнообразие, на которое способны. Пропадет чувство целого. Звучит элементарно, как вытереть нос платком при насморке. Но, к сожалению, почти не видишь фильмов, в которых грамотно составлена *вся* «партитура».

Технические погрешности тоже можно обращать в свою пользу, даже набирание слоев, утолщающих персонаж. На фильме «Лиса и Заяц» мы с художни-

ком Франческой Ярбусовой стремились сделать персонаж как можно тоньше, чтобы от него не было теней, чтобы чистота кадра была абсолютной, как если бы изображение было в одной плоскости, а не делилось на слои. Избранная нами стилистика прялочной живописи диктовала такое стремление. Поэтому мы взяли в качестве материала фольгу — она не лохматится по краям и сохраняет ровность, не деформируется под светом, а спокойно лежит. Бумага корежится, когда высыхает краска. Целлулоид тоже корежится под слоем краски. Сложение двух материалов дает плотность и ровность.

— А вы используете астролон — плотный материал, тоже прозрачный, как и целлулоид?

— Из него в «Сказке сказок» сделаны фигуры танцующих. Но астролон не годится для маленьких персонажей, он слишком толстый. Когда слои астролона наслаиваются, появляются тени от этой толщины. Однако и этот эффект можно использовать в своих целях.

Если отдельно посмотреть элементы фильма, просто так лежащие на светлой бумаге, можно прийти в ужас от их грубости. Они начинают жить по-настоящему, когда попадают в нужные условия. Атмосфера кинокадра должна соответствовать физиологии персонажа.

Надо взять за правило рисовать персонажи в тех пространственных условиях, в которых они будут жить внутри кинокадра. Иначе можно ошибиться в тоне графики и даже в игре. Должен сказать, что, когда кинокадр делается, я прихожу в отчаяние от того, что он не соответствует моему внутреннему ощущению. Но зная, что персонаж попадет в кинокадр, совсем в другие условия, я себя сдерживаю, иначе можно растеряться и не остановиться в своих поисках. Когда для «Сказки сказок» — это был эпизод «Колыбельная» — снимался лесной холмик, фактура его была сделана довольно грубо. Франческа промазала тушью, а потом в буквальном смысле зашлепала его пятнами осенней листвы.

Но этот эпизод, в котором Волчок качал колыбельку под кустиком, строился в различных изобразительных «средах». Свет мы ставили так, чтобы из колыбельки шло сияние. Новорожденный — безгрешное существо. Он не притягивает, а, наоборот, — излучает. Моя жена как-то сидела с дочкой в поликлинике и, ожидая свою очередь, оглядывала столики для новорожденных детей. С ее места видны были только скомканные пеленки. Над одним из столиков она увидела свет, идущий из развернутых простынок. Она приподнялась и увидела, что в них лежал младенец. Помните, у Пастернака: «Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба...» Колыбель с младенцем в «Сказке сказок» тоже высвечена светом. А остальная часть кадра тонет в сумерках.

— Значит, не надо специально рисовать светотень?

— Лучше рисовать живописью со светом. Свет — как лессировка в живописи. Вся классическая живопись построена на лессировках. Всегда освещенные части картин писались с лессировкой, что давало дополнительное сияние, дополнительную светоносность. Удивительно, что сегодня это ушло и живопись отупела. Она не излучает сияния, не светится, не продлевается светоносной энергией. Лессировка дает более тонкие градации.

Бугор, на котором Волчок качает колыбель, словно маленький Вифлеем. Поэтому хотелось получить эффект, будто светом младенца освещается куст над ним. Когда колыбелька качается, мы видим световой поток и пяточку младенца. В поэзии это называется синекдоха — деталь вместо целого. Вне среды кинокадра и сама пяточка, и колыбель производят достаточно плоское впечатление, но изображение делалось в расчете на его развитие светом, в расчете на свет как на последнюю лессировку.

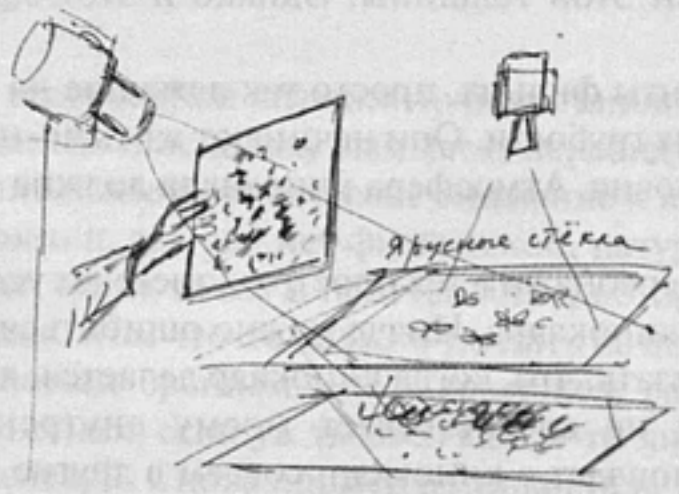
— Перекладка — вещь плоская, а ощущение рождается объемное. Это среда так работает?

— Да. Конечно.

— А свет и тень мотыльков в «Ежике в тумане» как сделаны?

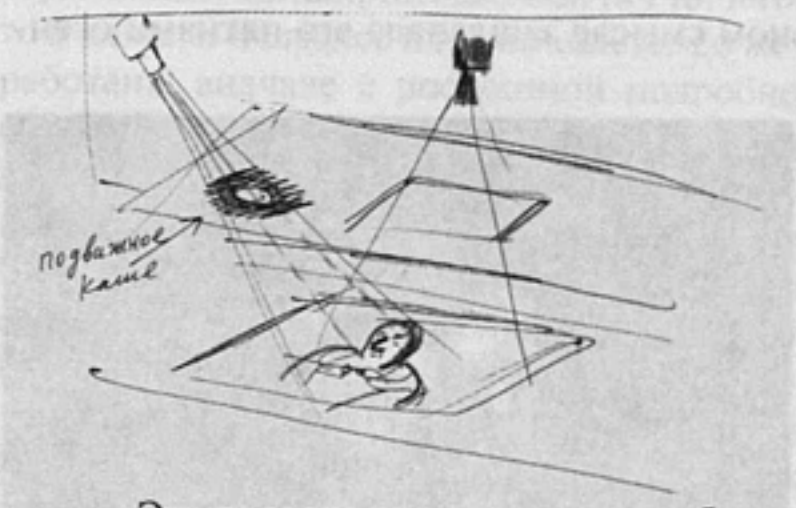
— Осветительный прибор был направлен отдельно на то место, где летают мотыльки, но свет поставлен так мягко, что когда они уходят из светового круга, то, естественно, растворяются в тени. Так как они лежат (летают) на одном ярусе, а Медвежонок с Ежиком сидят на бревнышке на другом, то тень от мотыльков попадает и на ярус под ними. Вот вам наглядный выигрыш ярусной съемки.

— А как сделана в «Ежике» игра света и тени на листве?



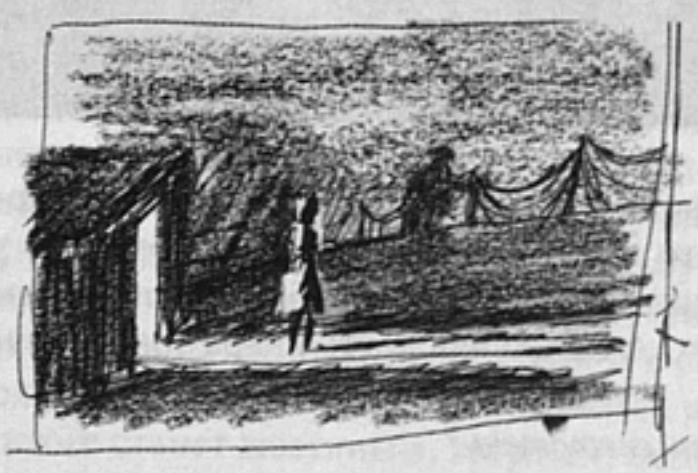
— Между нарисованным пейзажем и осветительным прибором я держал в руке целлулоид, на который хаотично наносились черные пятна. (Можно два целлулоида.) Во время экспозиции я подрагивал целлулоидом перед прибором. А чтобы свет сделать в какой-то отдельной точке, на нее направлялся световой прибор с узким тубусом. Помните, кадр Ежика со светлячком на травинке? Световая точка вручную передвигалась следом за светлячком.

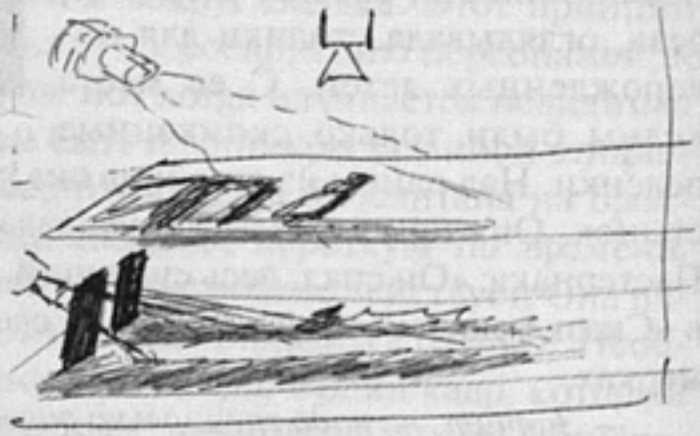
В «Шинели» мы иногда светим через ярусное стекло, сбоку от камеры сквозь динамическое каше. В процессе съемки покадрово меняем форму каше, создаем на лице Акакия эффект живого играющего света свечи. Я уже не раз говорил, что свет — не просто экспозиционный слой фильма, он одушевленная его часть.



— Как в «Сказке сказок» сделан свет в вечернем эпизоде «Вечность» сквозь открытую дверь?

— Эта полоска света сделана прибором сбоку. Он светит через щель на второй ярус, ниже стекла, на котором находится девочка. Кроме того, под световое пятно подложена полоска на целлулоиде с легким просветлением. Девочка освещена отдельно, она тонирована цветом с учетом света из открытой двери дома. Таким образом световой эффект складывается из освещения прибором и рисования света на персонаже и декорации.



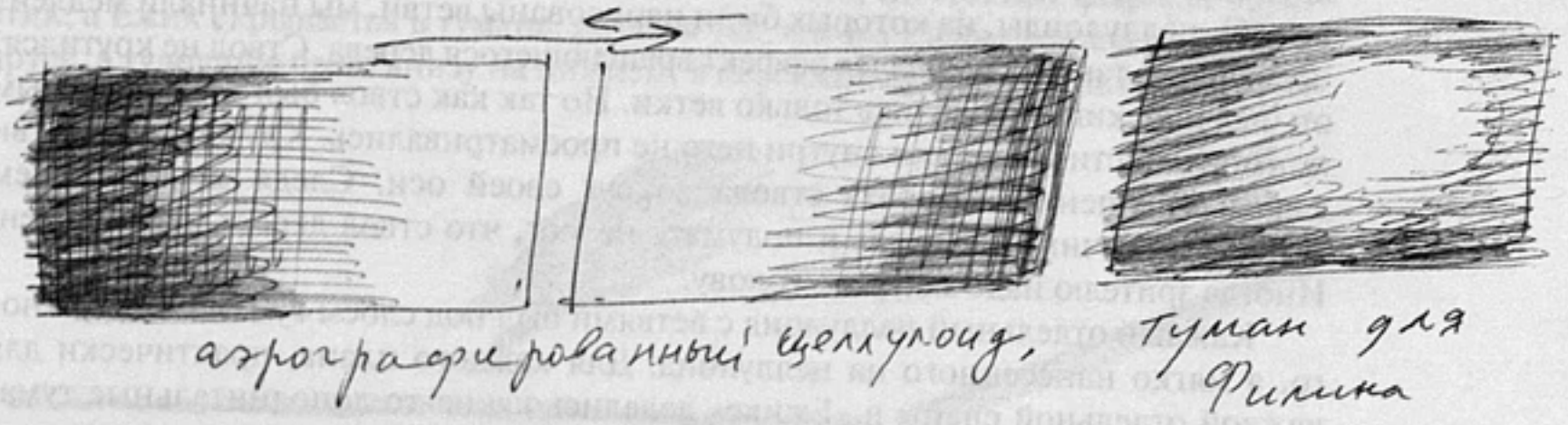


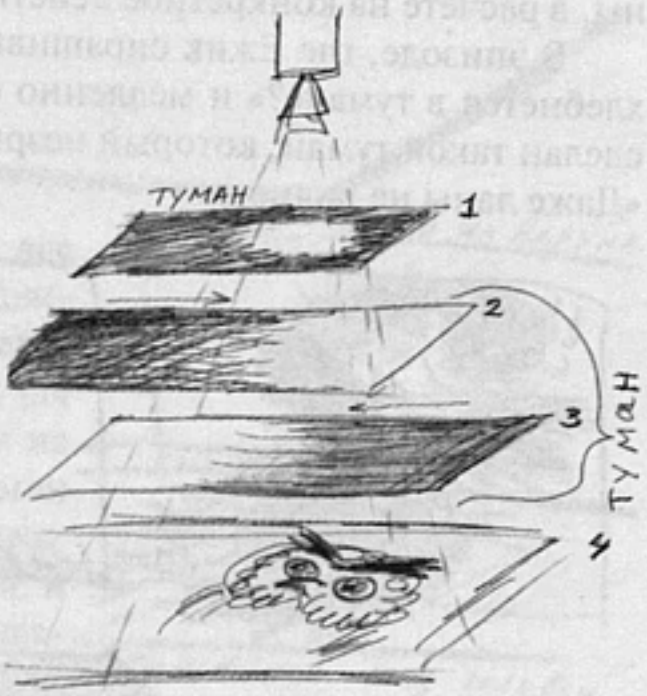
— Сколько слоев между передней и задней пленкой?

— Здесь нет счета на слои, может быть и один слой, и три, все дело в тональном соединении планов. Тон и действие диктуют количество слоев.

— Каким образом делалось так, чтобы Ежик наполовину оказывался в тумане?

— Мы туман специально наносили аэрографом. Разбрызгивали мелко пыль на целлулоиде, оставляя свободной ту его часть, в которой должно было появиться изображение улитки или лошади. Например, нам надо было снять, как

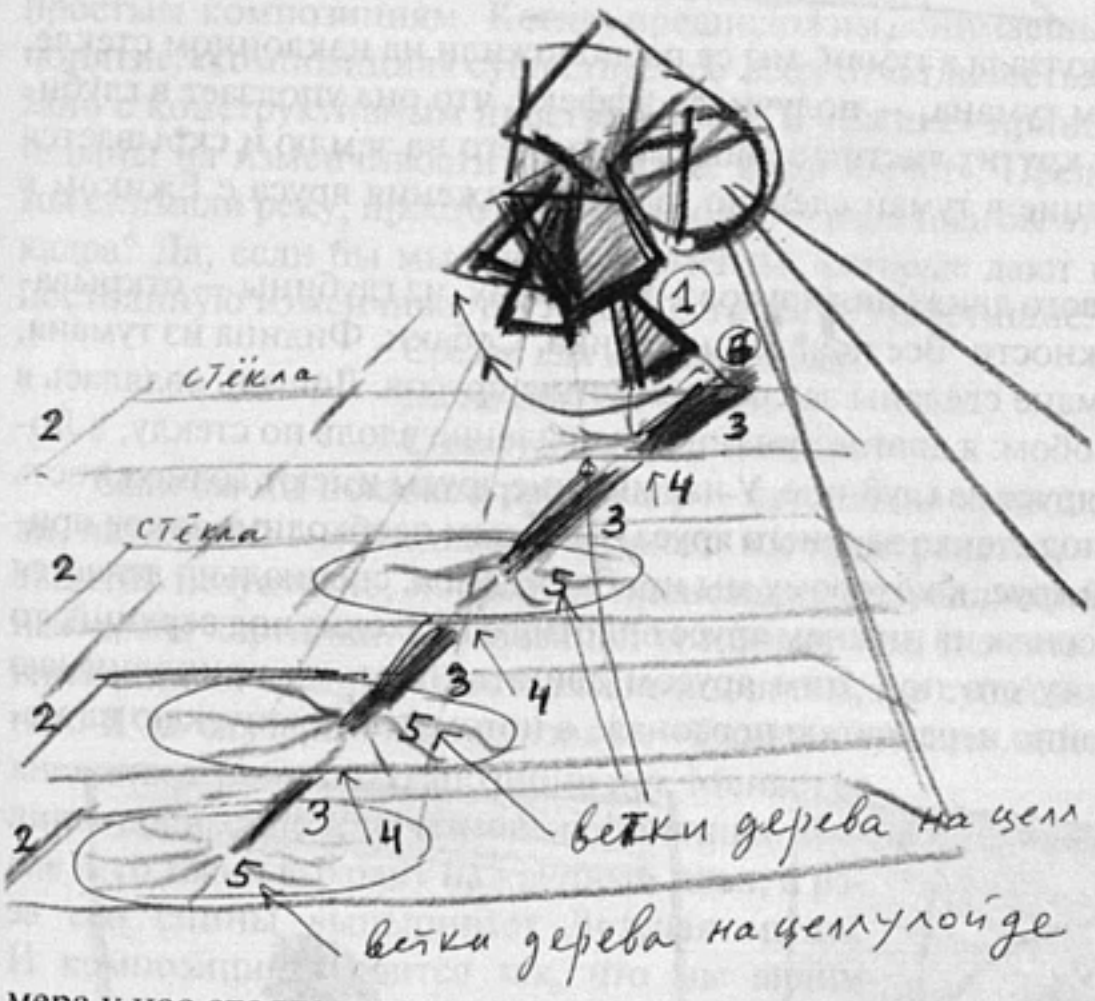


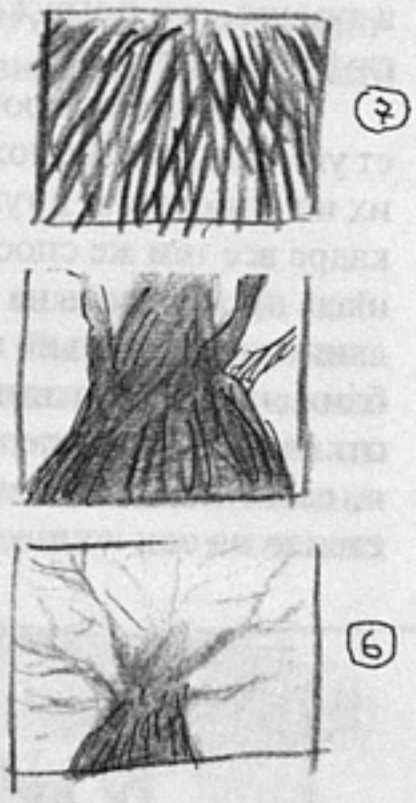


Филин проступает из тумана, тогда это «окно» мы тоньше аэрографировали, уплотняя тон вокруг его предполагаемого появления. Когда он удалялся от яруса, то скрывался в тумане, поскольку в этот момент на ярусе, по горизонтали, мы закрывали «окно» еще одним слоем аэрографированного тумана. По мере же приближения к ярусу мы открываем «окно», и персонаж становился резким.

— *А как вы вообще делали туман?*

— Эффект тумана является главным изобразительным и драматургическим средством фильма. Посмотрим кинокадр, где идет панорама по дереву. Камера у нас стояла вот в таком положении (1), вот здесь были стеклянные ярусы (2), дерево было разбито на отдельные части (3) и фрагменты прикреплены под каждым ярусом (4). На стеклах лежали целлулоиды, на которых были нарисованы ветки дерева (5). Когда камера поворачивалась — а мы не могли бы снять этот эпизод, если бы она не могла вращаться на оси и наклоняться по отношению к стеклу (6), — то получался эффект выхода на общий план. Потом

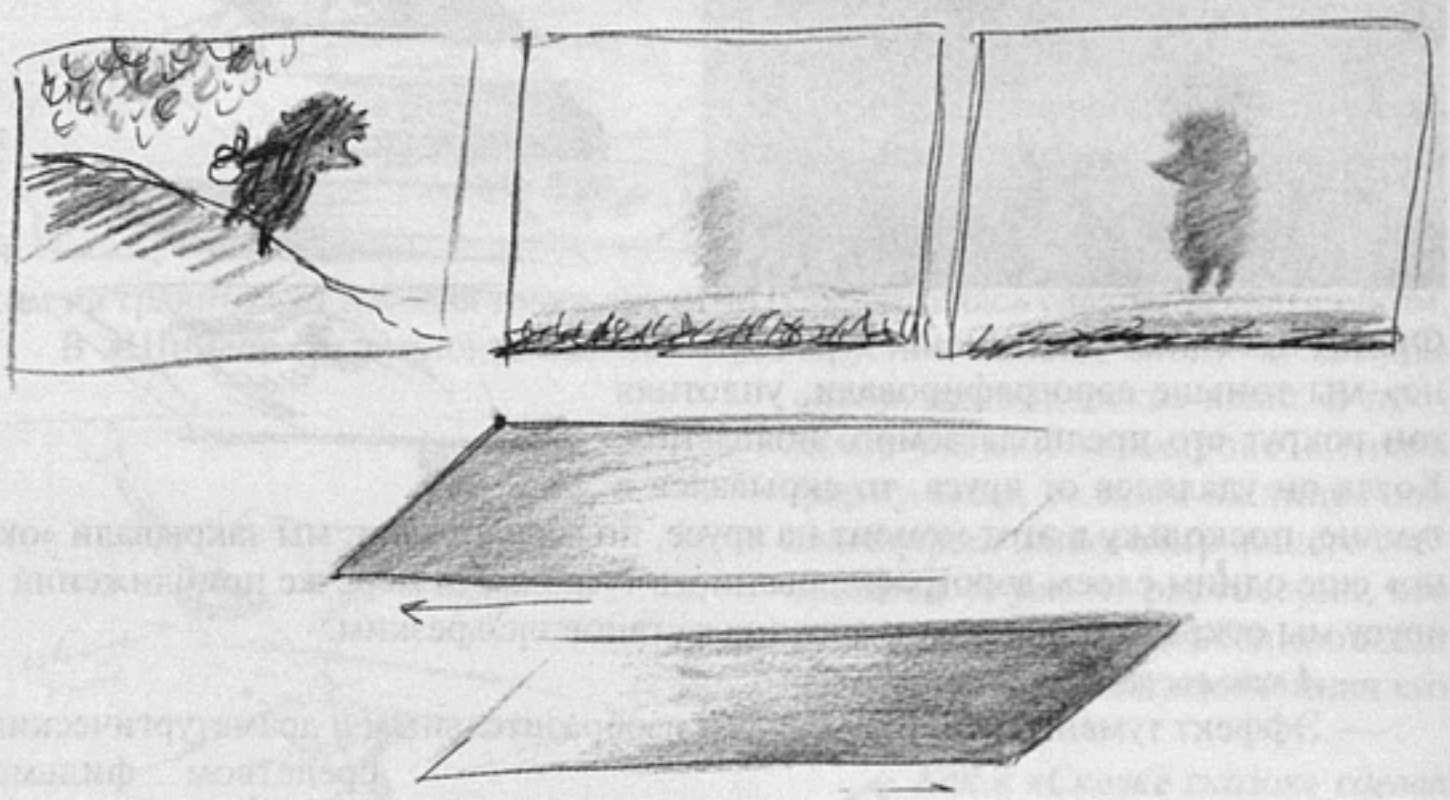




камера брала крупный план (7), и когда она разворачивалась, то автоматически крупность плана менялась (6). Когда камера поворачивалась в крайнее положение (6), целлулоиды, на которых были нарисованы ветви, мы начинали медленно вращать, так что получался эффект вращающегося дерева. Ствол не крутился, он был плоский. Вращались только ветки. Но так как ствол был сделан единым по тональности, то детали внутри него не просматривались. Кружащиеся ветви давали ощущение поворота ствола вокруг своей оси. Следя за движением ветвей, доверчивый зритель и подумать не мог, что ствол дерева неподвижен. Иногда зрителю надо задурить голову.

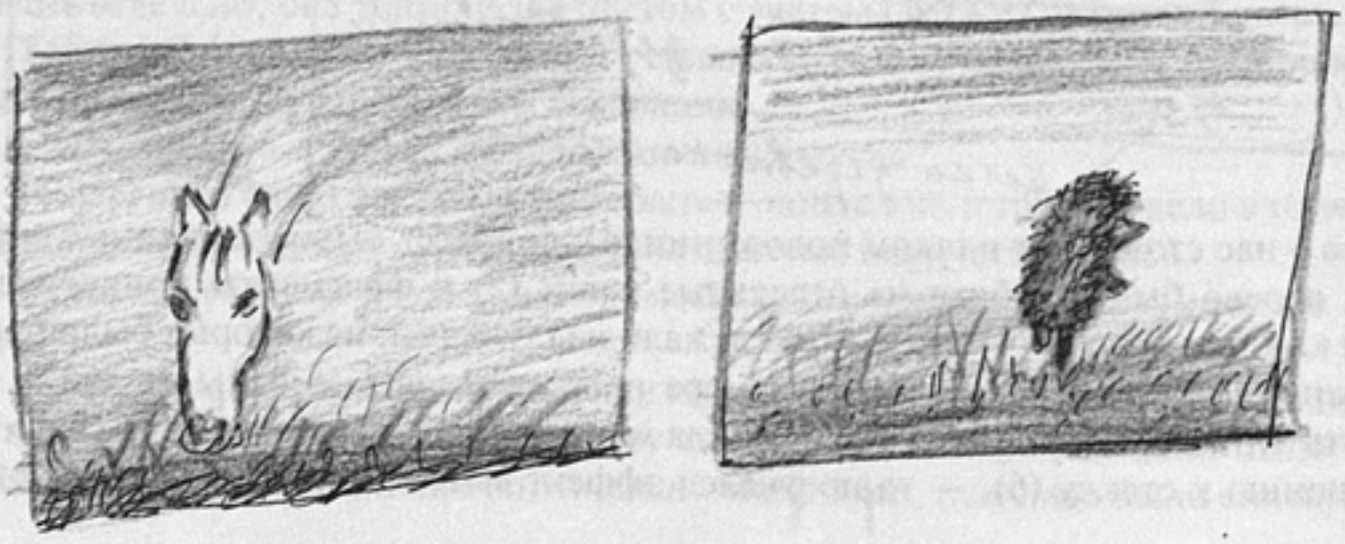
Каждый отдельный целлулоид с ветвями был под слоем тумана, не плотного, а мягко нанесенного на целлулоид. Для каждого плана, практически для каждой отдельной сцены в «Ежике» делались какие-то дополнительные туманы, в расчете на конкретное действие персонажа.

В эпизоде, где Ежик спрашивает себя: «Если Лошадь ляжет спать, она захлебнется в тумане?» и медленно спускается с горки в туман, как в воду, был сделан такой туман, который незримо раздвигался и открывал фигурку Ежика: «Даже лапы не видно...»



А когда Улитка уползала в туман, мы ее расположили на наклонном стекле, закашировав его слоем тумана, — получился эффект, что она уползает в глубину. В сцене, где Ежик крутит листик в лапах, кладет его на землю и скрывается в тумане, его погружение в туман сделано за счет движения яруса с Ежиком в глубину кадра.

Система покадрового движения ярусов — в глубину, из глубины — открывает уникальные возможности. Все появления Ежика, Собаки, Филина из тумана, их исчезновения в тумане сделаны за счет движения ярусов. Лошадь являлась в кадре все тем же способом: я двигал туманное напыление вдоль по стеклу, а Лошадь проявлялась на ярусе из глубины. У нас нижние ярусы имеют возможность двигаться буквально под стекло верхнего яруса. Если нам необходимо такое приближение, то верхний ярус, к которому мы приближаемся, специально делается откидным. Когда персонаж на нижнем ярусе вплотную подходит под верхний, то я, естественно, не могу его под этим ярусом двигать, поэтому приподнимаю стекло на оси и спокойно передвигаю персонаж, а потом стекло опускаю на ме-



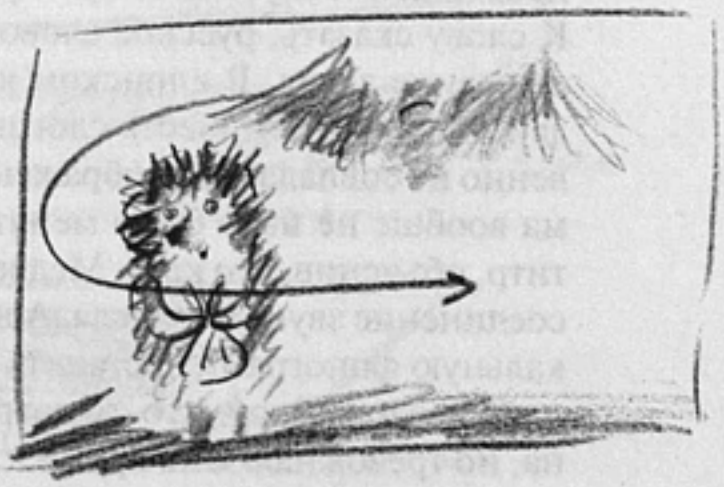
сто. Когда персонаж соприкасается с прижимным стеклом, то следующей фазой я его просто переставляю на верхнее стекло. Эпизод, где Лошадь фыркает на листик, а Ежик скрывается в тумане, делался так: голова Ежика лежала на верхнем ярусе, а туловище было внизу на нижнем, я перекладывал голову на слой, где лежало туловище, и все стекло с Ежиком двигал в глубину. Следующий кадр: Летучая мышь пролетела, и на экране сквозь туман приближается к нам голова Ежика, которая лежала на верхнем ярусе, а туловище — на нижнем, и создавался такой эффект, будто Ежик выглядывает из тумана. Способ, противоположный погружению в туман.

— *Расскажите о статичной композиции и о композиции с движением.*

— Давайте разберем сцену, когда Филин ухает Ежику в ухо, поскольку она лишена внешних композиционных атрибутов. Все действие здесь строилось на тщательно выверенных композициях, я имею в виду смену кинокадров. Внешне может показаться, что здесь все просто. И мы действительно стремились к простым композициям. Когда, предположим, снимаешь улицу или интерьер, понятие «композиция» существует со всей отчетливостью, поскольку оно связано с конструктивным пространством. В «Ежике» принципы композиции основаны на изменчивости кинокадра. Кадр «течет». Представьте себе, если бы мы снимали реку, просто текущую воду, — являлось бы это композицией кинокадра? Да, если бы мы нашли элементы, которые дают видимой статичности постоянную изменчивость. У Басё есть такое трехстишие:

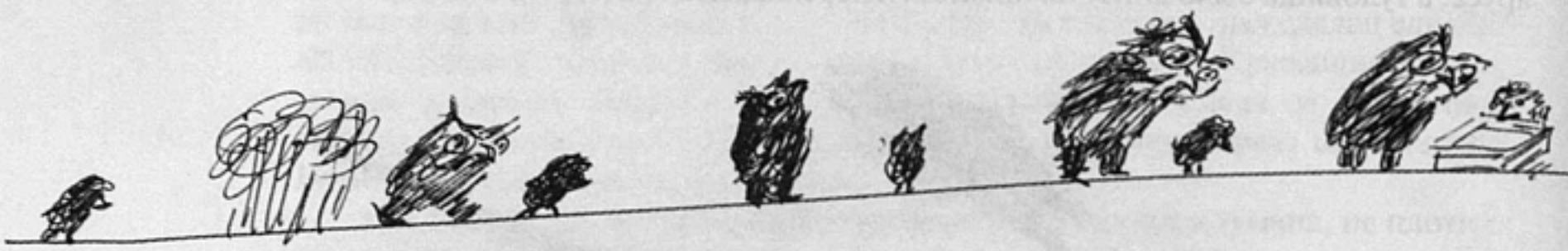
Срезан для крыши камыш.
На позабытые стебли
Сыплется мелкий снежок[1].

Если бы мы показали такой кадр — срезанный камыш, валяются сухие стебли, падающий снег медленно засыпает все пространство, — было бы это композицией? Безусловно, поскольку происходит приращивание кинокадра, медленная смена картинки. Композиция возникает там, где есть точка, за которой мы внимательно следим. То есть композиция там, где существует ожидание изменения. Я не случайно взял эпизод из «Ежика в тумане», поскольку здесь никаких внешних атрибутов композиции нет. Меняет ее лишь появление и исчезновение Филина. После чего Ежик выходит на крупный план, а из-за его спины выныривает Летучая мышь. И композиция строится так, что мы видим мышь раньше Ежика. Но раз появилась Летучая мышь, значит, Ежик сейчас испугается. И далее снова композиция: в глубину — из глубины, в глубину — из глубины...

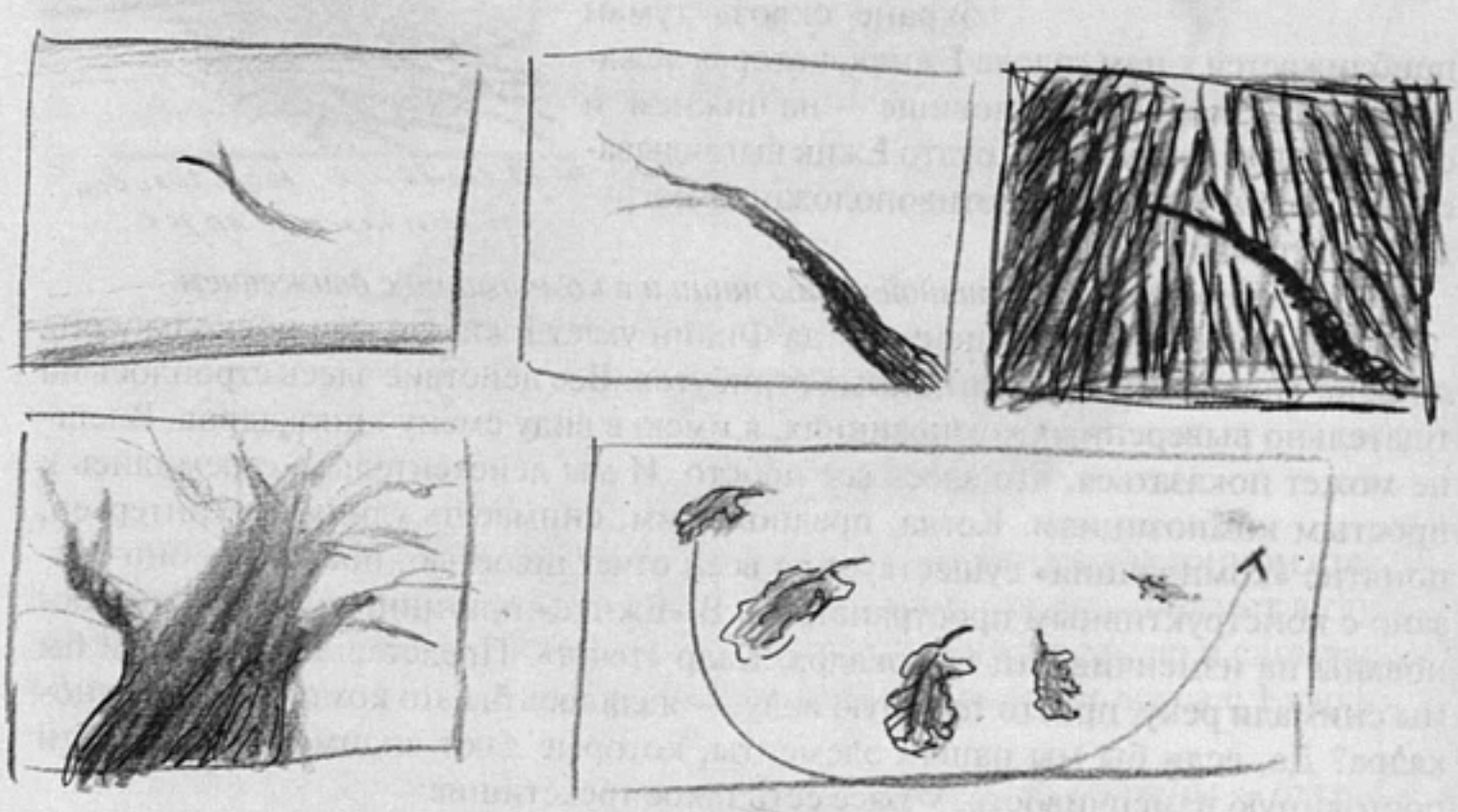


[1] Перевод Веры Марковой.

Если проследить линию фильма, то первая его часть строится исключительно графически, так, как рисуют дети. Идет Ежик, потом появляется Филин, а Ежик его не заметил. Потом он поворачивает в глубину и видит Лошадь. Спускается в туман и дальше у нас практически нет фронтальных композиций, они все строятся только в глубину и из глубины... Если Ежик где-то и идет фронтально, то обязательно с поворотом в глубину или из глубины. Поэтому тут надо было исходить из самой плоти тумана. Воспользоваться атмосферой, поглотившей мир, превратившей его в Великое Ничто. Поэтому необходимы простые композиции, чтобы такие детали, как, например, веточка, которая выныривает из тумана, а затем скрывается в нем, была самым важным формообразующим элементом кадра. И ведущему элементу должно быть подчинено все пространство.



Веточка погружается в туман, скрывается в нем, и по ней идет панорама в глубину, двигается одна фокусная точка. И это тоже композиционный принцип — мы даем ощущение ожидания. Композиция в кино — постоянное ожидание развития действия. И наконец нам открывается тайна — ствол дерева и панорама от палочки вверх на дерево. Мы вышли во фронтальную композицию, здесь у нас уже никаких тайн нет, и мы открываем новое пространство движением вверх и снова глубинное.



И вся композиция завершается падающим с дерева листком, улетающим в туман. Вместе с ним растворяется в тишине музыкальная тема. И только как продолжение звучащего пространства — далекий крик Медвежонка: «Е-е-жик!» К слову сказать, русское слово «ежик» имеет два слога, оно точно продолжает движение листа. В японском языке это слово сложное, и его звучание ломает действие — в нем шесть слогов (ко-ха-ри-нэ-дзу-ми). Такое звучание существенно не совпадает с изображением. Поэтому, мне кажется, при переводе фильма вообще не надо было менять это слово на японское, достаточно было дать титр, объяснив, что крик Медвежонка означает «ежик», и всё. Для меня слово — соединение звука и смысла. А шесть слогов вместо двух — все равно что в музыкальную фонограмму вставить лишние звуки.

Со слов «Вдруг кто-то дотронулся до его лапы» снова возникает тема тумана, но тревожная. Она кружится вместе с движением Рыбы, на которую садится

Ежик. И тогда тема меняется на другую, то есть тоже на тему тумана, но уже с интонацией ликования.

А в последнем эпизоде, где Ежик разговаривает с Медвежонком, реплики перекладываются музыкой, которая состоит из очень коротких кусочков. Сложность здесь была в том, чтобы составить из нее единую композицию. «Чтобы звезды удобней считать было», — с этой реплики начинается музыка («Медвежонок говорил, говорил») и завершается той же темой, что и при первой встрече Ежика с Лошадью в тумане.

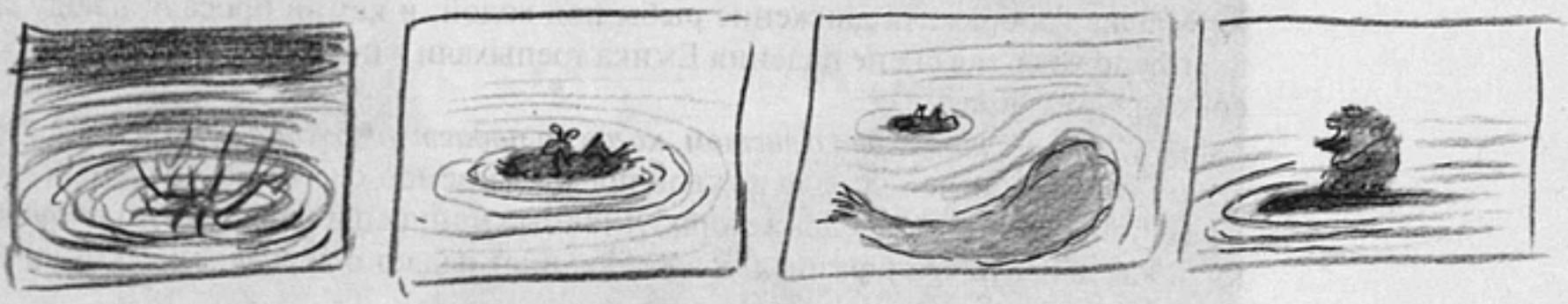
Строение музыки шло от состояния персонажа: любопытство, тайна, тайна, сменившаяся облегчением, тайна непонятности, тайна, переходящая в первый страх, потом этот ужас усугубляется следующим, переходит в конструкцию дерева, первый собор, как первый взгляд на небо, потом опять ужас, но в еще более высокой степени, и опять Ежик будто внутри собора, под куполом, и дальше пошла крутня, нарезка подробностей, фантазий, перемешанных с реальностью. Потом идет кусок с Собакой — чисто звуковой, натурный. Потом эпизод с водой, когда Ежик плывет на Рыбе, здесь вообще нет музыки, а только фоновый какой-то отзвук балалайки. И дальше — в связи с Рыбой — опять тема тумана, только в его зловещности, его тайне, его ужасе и т.д., до финала.

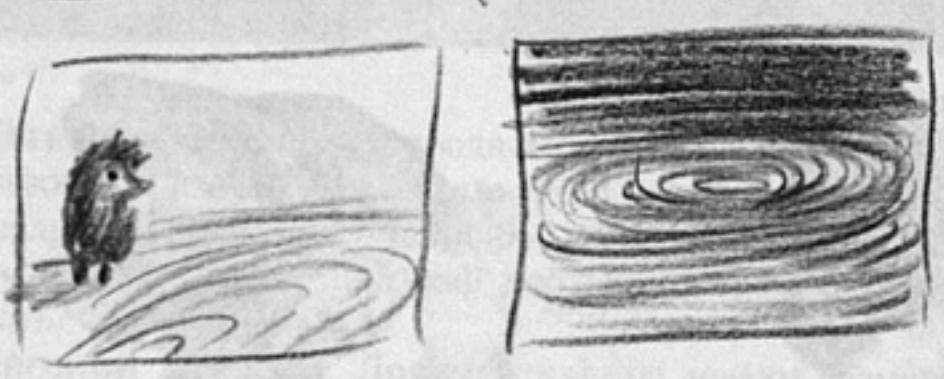
— *А Рыба тоже сделана перекладкой?*

— Да, она сделана из кусочков целлулоида.

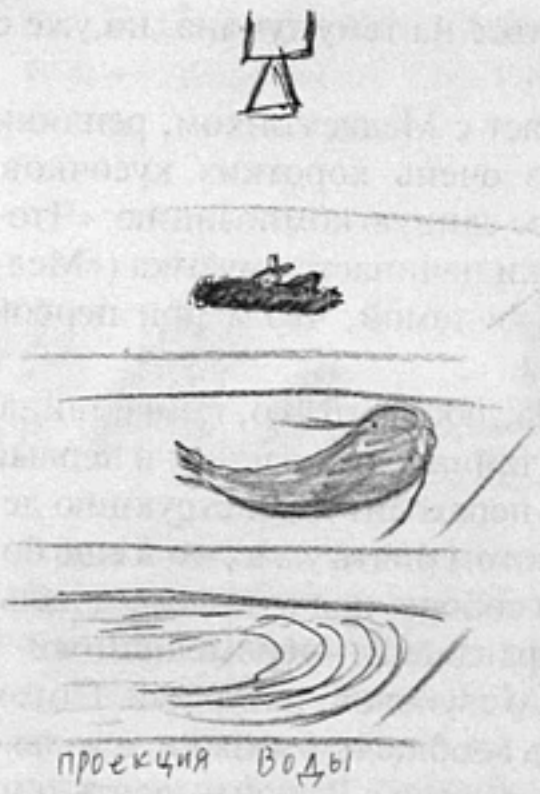
— *Каким образом фактура Рыбы соединилась с фактурой воды, на которой есть от нее след и она сама чуть колышется?*

— Прежде всего была нарисована раскадровка будущих натурных кадров.





Мы прорисовали схемы движения Рыбы и Ежика. Далее все кадры с водой мы снимали на реке в соответствии со схемой и временем этих кинокадров. После получения изображения кинооператор переснял натурные кадры на фактурном экране, и только потом мы выставили на мультстанке кадр над рир-экраном, на который проецировалась снятая натурная заготовка воды. На один ярус мы положили нарисованную листву над водой, на другой ярус — Ежика. Весь метраж снятой воды был заранее записан в экспозиционные листы, все ее колыхание, все ее движения, в которые потом должны были вписаться движения Рыбы. Ежик лежал на стекле на фоне воды, под ним на другом ярусе



лежала сделанная Рыба. Составленная из отдельных скрепленных между собой элементов, она была чуть прозрачна по контуру и чрезвычайно подвижна. Она получилась прозрачной за счет съемки воды в две экспозиции. Рыба будто растворялась в воде.

Здесь можно вспомнить традиционный кукольный китайский или индонезийский театр, когда из рыбьих пузырей или какого-то другого материала, доведенного выделкой до прозрачного состояния, делались плоские элементы фигуры, куклы, которые соединялись шарнирами. А сами куклы крепились на длинных тонких палках.

Мы «прогнали» в одну экспозицию всю сцену на фоне воды, а второй экспозицией еще раз сняли уже одну воду по тем же кадрам, закашировав место, где лежал Ежик.

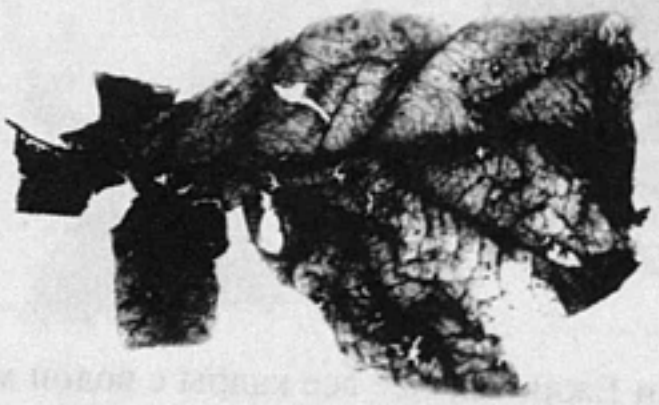
— Но как сошлись эти разводы на воде с движением Рыбы? Нельзя же было все так точно рассчитать?

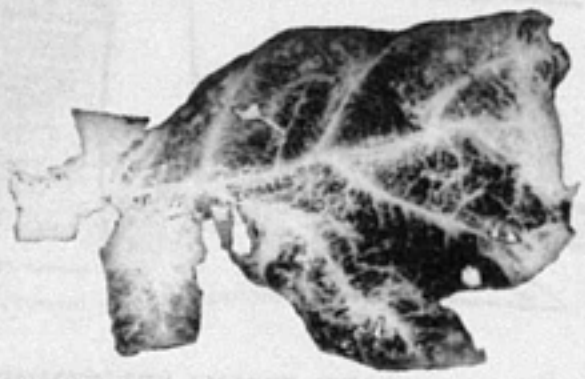
— Не только можно, необходимо. Мы рассчитывали, приблизительно прикидывая движение воды. И, в общем, почти не ошиблись в расчетах.

Для разных натурных кадров пришлось делать разные приспособления: и полено тащили на тонкой леске, и привязывали на проволоке чурку, и на длинной палке изображали движение рыбы под водой, и камни бросали в воду для кругов по воде, и в сцене падения Ежика трепыхали в ней крашеные черные кусочки пенопласта.

— А как сделана сцена с листом, когда он падает на Ежика?

— Вначале мы сняли для каждой предполагаемой сцены натуральный лист в различных покадровых движениях. Лист был прикреплен на медную проволоку, и мы двигали его в разных поворотах: лист падает с дерева, лист кружится,





лист лежит на земле, подрагивает, Ежик крутит лист в лапке и т.д. Для каждой сцены с листом мы отпечатали на фотоцеллулоиде отдельные циклы фаз. Лист падает с дерева, лист шевелится, из-под него выползает Улитка, Ежик крутит лист в лапе, рассматривает его, лист улетает в туман. Каждая фаза — это сложение позитива и негатива. Работа кропотливая. Необходимо было заранее прочертить все схемы движения, составить фотофазами покадровое движение листа и плюс ко всему держать в голове кинокадр, его построение на станке под камерой. Словом, все те же проблемы: технология и эстетика. Специалист компьютерного движения скажет: «Элементарно!» И получит движение, правда, при нулевой эстетике, поскольку отсутствует контекст преодоления невозможного. Покажите мне на компьютере грубую почву, из которой родится тончайшее дыхание. Быстрый результат таит ядовитые газы. Быстрым бывает только разрушение, убийство или воровски приобретенное богатство.

Окончание следует

ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Часть истории

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

«Дзига и его братья»

Евгения Леонова. Подводя итог фестиваля в Выборге, в конкурсе которого участвовал и ваш фильм «Дзига и его братья», Виктор Косаковский сделал экстремальное замечание: «Если бы не неигровики, смотреть было бы нечего, ибо остальное кино — пиф-паф, кто с кем и сколько раз». Вы бы тоже могли так сказать?

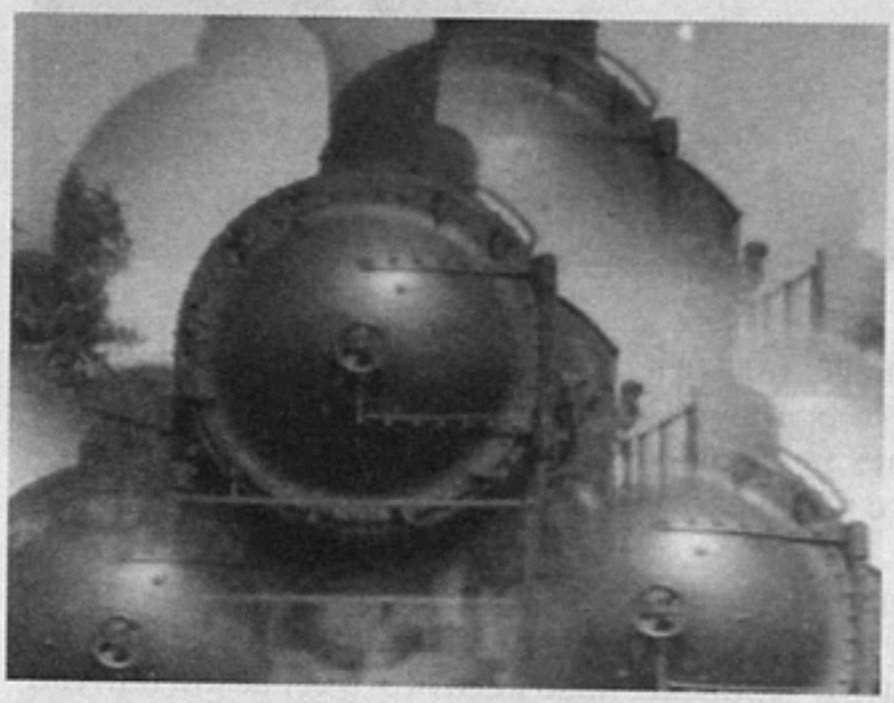
Евгений Цымбал. Документалисты делают разное кино, но в основной массе более искреннее, более честное и человечное. Виктор Косаковский абсолютно прав. Если берешься рассказывать о человеке, надо делать это серьезно и глубоко, пытаясь проникнуть в его психологию. Сегодня в документальном кино интеллектуальный уровень, равно как и уровень культуры, анализа, осмысления, неизмеримо выше.

Е.Леонова. Герои вашего фильма «Дзига и его братья» — Денис, Михаил и Борис Кауфманы — одна семья, у них идентичное воспитание, одинаковая профессия, но разные жизненные итоги, несхожие судьбы и, в общем, разное кино. Вы делали сагу о победе характера, индивидуального начала над обстоятельствами?

Е.Цымбал. У них все же разные профессии: Дзига — режиссер, Михаил — оператор и режиссер, Борис — оператор. И все они чрезвычайно талантливы. Кроме того, я не уверен, что их можно назвать победителями. Дзига Вертов, один из самых талантливых режиссеров мирового кино, семнадцать лет, то есть половину своей творческой жизни, вынужден был заниматься ничтожной работой, подвергался травле и рано умер — в пятьдесят семь лет. Михаил Кауфман после трагических событий в начале 30-х годов спрятался от неумолимой власти в научно-популярном кино и, в общем-то, не создал того, на что, несомненно, был способен. Борис, сняв три шедевра Жана Виго, четырнадцать лет перебивался случайными заработками, прежде чем достиг успеха и получил «Оскар» за фильм «В порту» режиссера Элиа Казана.

Жизненный путь каждого из братьев был нелегким и драматичным, но они

сумели остаться достойными и честными людьми. Это главное. Я делал кино о человеческих судьбах. Каждый из братьев — вселенная. В какой-то момент они ощутили, что должны высказаться, и каждый пытался сделать это по-своему. Дзига Вертов писал в молодости ужасные стихи, подражая Сологубу и Хлебникову, но потом нашел себя в кино. Дружил с Маяковским. За пару дней до своей смерти Маяковский сказал ему: «Держись, Дзига». На что Вертов отозвался: «Это вы наш киноглаз, Владимир Владимирович!» Дзига — человек целеустремленный, идейно ориентированный, выстраивавший собственные теоретические схемы. Когда его в 1914 году комиссовали из армии по здоровью, он учился в Питере в Психоневрологическом институте, слушал лекции Павлова, Бехтерева, Кони. После Февральской революции переехал в Москву. Возможно, сыграли роль детские воспоминания: в 1906-м в Белостоке, где жили Кауфманы, был еврейский погром и питерские демонстрации, вероятно, вызвали в памяти не самое приятное. В Москве Вертов учился одновременно на юридическом и математическом факультетах университета. Желание поверить алгеброй гармонию у него было всегда.



«Дзига и его братья»

Е.Леонова. Кино Вертова можно сравнить с опытами Павлова. Определенная картинка, сочетание кадров должны вызывать у зрителя ту или иную эмоцию, вроде слюноотделения. Михаил — личность более поэтическая.

Е.Цымбал. Все гораздо сложнее, хотя некоторый бихевиоризм в творчестве Вертова, конечно, есть. Михаил Кауфман как человек мне гораздо понятнее и ближе. Он был страстный жизнелюб, желавший получать радость не только от результата, но и от процесса творчества. Провоевал всю первую мировую войну, потом всю гражданскую. Служил в отряде аэрофотосъемки. Изумительно разбирался в технике, был автором огромного количества операторских изобретений и приспособлений. Едва ли не первую режиссерскую работу Михаила — фильм «Весной», снятый в результате «творческого развода» с Дзигой после знаменитого «Человека с киноаппаратом», — Жорж Садуль назвал лучшей картиной 1929 года. Что у Вертова вызвало обиду и ревность.

В 20-е годы Михаил был лиричным и жовиальным человеком, потом сильно погрустнел и замкнулся. Он был лишен мессианского пафоса Дзиги. Тем более что в начале 30-х получил такой психологический удар, что, кажется, испугался на всю жизнь и больше старался особенно не высовываться. В ту пору Михаил жил с итальянкой Габриэль. Его предупреждали об опасности романа с иностранкой, но он все игнорировал. Однажды утром Габриэль бесследно исчезла, а их маленькую дочку через несколько дней нашли в Измайловском зверинце, после чего вскоре она умерла от переохлаждения. А Габриэль так и не нашли. Эта история оказала на Михаила сокрушительное воздействие.

Что касается Бориса Кауфмана, то это был довольно закрытый человек. До сих пор точно неизвестен даже год его рождения, который он почему-то скрывал. Во время интервью с Сидни Люметом, который сделал с Борисом Кауфма-

ном шесть или семь картин, я задал вопрос: «Каким человеком был Борис?» Люмет заговорил о его мастерстве, перфекционизме. Я спросил: «А каков Борис был в жизни? За пределами съемочной площадки?» Люмет надолго задумался, а потом ответил: «Он был очень ответственным и скромным. Вне площадки мы общались очень редко, и я мало что могу сказать о нем. Пожалуй, за все эти годы мы с ним пару раз обедали». Без сомнения, Борис был абсолютный профессионал, но на французский манер. Он культивировал в себе вольный дух любительства и свободы. При его фантастическом, уникальном мастерстве он любил работать так, как они работали с Жаном Виго над фильмами «По поводу Ниццы», «Ноль за поведение» и «Аталанта». Казалось, все препятствовало появлению этих картин на свет. Но режиссер и оператор не ждали милостей ни от природы, ни от обстоятельств. Чтобы закончить «Ноль по поведению», Борис был вынужден продать свою камеру, и «Аталанту» он снимал аппаратом, присланным ему Дзигой Вертовым. «Аталанта» была гениальной киноавантюрой, и она стала для Виго последней картиной.

Каждый из братьев Кауфман был масштабной личностью. Но не менее важным было их умение «держать удар», бороться, реализовывать себя. И хотя окружающая жизнь совершенно не располагала к самореализации, они все-таки сумели сделать то, на что были способны. Правда, далеко не полностью.

Е.Леонова. Вы использовали личные записи, дневники братьев. В них и намека нет на то, что они довольны плодами своих трудов, скорее, наоборот.

Е.Цымбал. Они выполняли свою задачу, но лишь в той мере, в которой им позволило время. Не секрет, что в конце 20-х — начале 30-х годов Вертов был одним из самых авангардных и популярных режиссеров в мире. А спустя всего десять лет стал безработным. С 1944 года до самой смерти в 1954-м он занимался только монтажом сюжетов для журнала «Новости дня», полного показухи и фальшивого пафоса. В 1948 году его обвиняли в формализме за «Человека с киноаппаратом», который он снял двадцать лет назад, унижали, учили, как надо монтировать документальное кино. И он должен был безропотно выслушивать все это от людей, которые по уму и таланту ему не годились в подметки. В 20-е годы, когда еще был силен революционный пафос и большевики нуждались в талантах, Вертов сумел создать и передать стиль времени в документальном кино. Вертов был кинематографическим мессией. Он и впоследствии старался соответствовать духу времени. Но бездарное время требовало бездарного кино, а Вертов был слишком талантлив.

В конце XIX — начале XX века темп смены стилей и появлений новых точек зрения ускорился. В то время еще не был выработан киноязык, и такие люди, как Вертов, его создавали. «Мы шли в кино, как в приключение, как конквистадоры на поиски страны Эльдорадо», — писал Эйзенштейн. Во всем мире настало время авангарда. Если смотреть кино тех времен, обнаруживаются явления, которые происходили параллельно. Например, фильмы «Берлин — симфония большого города» Вальтера Руттмана или «Париж уснул» Рене Клера. Судя по «Человеку с киноаппаратом», Дзига Вертов и Михаил Кауфман видели эти фильмы. В их картине слишком много неслучайных совпадений, параллелей и полемики в изображении и монтаже, в ритме и строе картины.

Е.Леонова. И все-таки почему Вертов? И почему вам захотелось разобраться в судьбах именно этих первопроходцев? Кстати, Бориса и Михаила часто или путают, или принимают за некоего одного младшего брата, бывшего оператором у Дзиги.

Е.Цымбал. Мне давно хотелось поработать с вертовским материалом. Я много и с наслаждением работаю в киноархивах — в Красногорске и в Белых Столбах, как и в других. Просмотрел сотни часов различной кинохроники. И не мог не заметить, что материал из фильмов Вертова очень сильно отличается от остальной хроники — неожиданными ракурсами, точками съемки, визуальным ритмом. Вертов никогда не старался имитировать точку зрения обычного человеческого глаза. Он удивительно чувствовал «внутреннюю музыку изображения». Я бы даже назвал его фильмы «ритуальным кино», поскольку изображение в них не просто очень ритмизировано, но в нем есть и ритуальность, как и у раннего Эйзенштейна, кстати, учившегося у Вертова.

Идея нашего фильма возникла в студии «СТВ». Владимир Непевный написал сценарные заявки «Сны об Альфеони» о великом аниматоре Алексееве и «Все Вертовы» — о братьях Кауфман. Сергей Сельянов получил под них гранты от Фонда Форда. Сделать фильм о Кауфманах Сельянов предложил мне. Бюд-

жет пятьдесят тысяч долларов. Для неигрового кино в России это хорошие деньги. Но у нас были поездки во Францию и США, огромные расходы на зарубежные архивы. В Америке минута материала из игрового фильма стоит десять тысяч долларов, во Франции — шесть тысяч.

Но сейчас я убежден, что каждый из братьев заслуживает отдельного большого фильма.

Е.Леонова. Многое из того, что вам удалось добыть в архивах, осталось за рамками фильма? По какому принципу вы отбирали материал?

Е.Цымбал. Общая продолжительность фильмов, которые снял Вертов, более пятидесяти часов. Я просмотрел сорок четыре часа. Некоторые материалы мы не смогли использовать из финансовых соображений. Например, в архиве Американской киноакадемии в Лос-Анджелесе есть интереснейшая хроника: вручение «Оскара» Борису Кауфману за фильм «В порту» Элиа Казана. Это была первая большая игровая картина, которую Борис снял после четырнадцати лет работы в США и Канаде. Он перебрался в Штаты из Франции, когда немцы вошли в Париж, долго сидел без работы, преподавал в киношколе в Торонто, снимал документальное кино с другими иммигрантами — Александром Хакеншмидтом и Хенваром Родакевичем.

Фильм «В порту» получил восемь «Оскаров». Награждены почти все участники проекта, кроме режиссера-постановщика Элиа Казана. Ему не простили сотрудничества с комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Он давал разоблачительные показания против многих голливудских деятелей, симпатизировавших коммунистам. Они были богатыми и революционными. Имея семизначный счет в банке и проживая вдалеке от большевиков, легко любить Ленина и Сталина и проповедовать левые взгляды. Интересно, что Казан ни слова не сказал о Кауфмане, у которого были родные братья в СССР. Видимо, потому что Казан сам тоже был иммигрантом.

У меня есть анкета, которую Борису прислал для заполнения Артур Миллер, в то время президент Американской киноакадемии. В анкете Борис сообщает, что «родственников и знакомых, которые придерживаются коммунистических убеждений, не имеет». Хотя Дзига членом коммунистической партии не был, но по своей поэтической сути он был более чем коммунист.

Что касается принципов отбора, то я стараюсь всегда идти от изображения. И, несмотря на то что имею историческое образование, могу отказаться от какого-либо интересного факта, если у него нет интересного визуального подкрепления.

Е.Леонова. Вы один из редких режиссеров, у которого прошлая профессия оказалась полезной для нынешней. И так как по первому образованию вы историк, то и в кино часто используете архивные материалы.

Е.Цымбал. Я, действительно, очень люблю работать с кинохроникой, особенно в Красногорском архиве, но сейчас мне больше хочется делать игровые фильмы. За двадцать лет работы в кино я снял лишь две игровые картины: «Защитник Седов» и «Повесть непогашеной луны», которые получили восемь призов на различных международных фестивалях, включая приз Британской Академии кино и телевидения. Все это было в конце 80-х.

Проекты, которые я предлагал позже — например, «Призрак Александра Вольфа» по Г.Газданову, «Первое второе пришествие» по А.Слаповскому, «Глухая пора листопада» по Ю.Давыдову, «Двойники» по моему собственному сценарию и некоторые другие, — не встретили интереса продюсеров и Госкино. Я хочу снимать фильмы об умных, интеллигентных людях, о трагическом столкновении человека с историей, о нравственных проблемах и сложных чувствах. Среди продюсеров сейчас это не популярно. Сегодня востребовано кино суетливое, полубандитское, хамское. Я ненавижу все это и ни в чем подобном участвовать не хочу. Поэтому и ушел в документалистику. В документальном кино пытаюсь делать то, что не удается в игровом, и, надеюсь, это интересно не только мне.

Е.Леонова. Вернемся к вашему фильму «Дзига и его братья». Когда вы его начинали, была ли у вас определенная концепция построения архивного материала?

Е.Цымбал. Было внутреннее ощущение. В начале работы не люблю строить твердые планы. Когда что-то формулируешь заранее, не исходя из визуального материала, неизбежно втискиваешь себя и свою работу в прокрустово ложе заданной концепции. Фильм приобретает каталожно-библиотечный привкус, его хочется положить на полку и уже не снимать.

Е.Леонова. Ваша картина по стилю напоминает альбом с фотографиями, расположенными по датам. Временной срез. Вот над чем в одно и то же время работал Дзига, вот над чем — Михаил и Борис.

Е.Цымбал. В чем-то стилистику фильма мне подсказал фотоальбом Романа Вишняка «Исчезнувший мир». Этот почти неизвестный у нас фотограф до войны снимал еврейские местечки Восточной Европы. Тот мир, которого сейчас нет. И от него мало что осталось. Еще мне очень помог польский журналист Томек Вишневский, прислав массу открыток из Белостока, где родились и жили Кауфманы. К примеру, вывеску букинистического магазина их отца, Абеля Кауфмана. Я внимательно просмотрел материалы моих предшественников, изучавших Вертова. Того же Льва Рошаля.

Е.Леонова. Как Дзига и Михаил оказались в Москве?

Е.Цымбал. Братья принадлежали той части еврейской интеллигенции, которая видела в России свою историческую судьбу и связывала с ней возможность самореализации. К их числу принадлежали Левитан, Гершензон, Пастернак и многие другие крупные деятели культуры. Они старалась активно включиться в русскую культуру, и многие из них внесли в нее выдающийся вклад. Дзига (Давид) и Михаил (Моисей) поменяли не только имена, но и отчества. Давид стал Денисом Аркадьевичем, а Моисей — Михаилом Абрамовичем. Весной 1918 года известный журналист Михаил Кольцов, однокашник и земляк (некоторое время он был каким-то комиссаром по киночасти), устроил Вертова секретарем-делопроизводителем в Госкино.

«Дзига и его братья»

Биография Бориса очень мало исследована. Во Франции Борис сначала учился в Гренобле в политехникуме, затем в Сорбонне на инженерном отделении, остальное покрыто мраком. В разных словарях по-разному указывается даже год его рождения — и 1906, и 1902, и 1900 годы. Я думаю, что 1902-й — самое верное. В РГАЛИ есть единственная фотография, на которой изображены три брата. Старший реалист, то есть в форме ученика «реального училища», средний — гимназист, а третий — малыш, вообще без формы. Судя по снимку разница между старшими и Борисом — лет пять-шесть.

Точно известно, что Борис (скорее всего, Борух) жил в Польше с родителями, поэтому по воле истории после революции оказался вне России. Потом уехал на Запад. Есть версия, подтверждений которой я не нашел, что Борис якобы некоторое время работал со старшими братьями в Советской России, потом поехал в Германию для закупки киноаппаратуры и остался там, а затем оказался во Франции. Однако сын Бориса — Эндрю Кауфман — и внучка Абайя утверждают, что во Францию его отправил отец, чтобы его не призвали в польскую армию.

Е.Леонова. Известно, что сестра их матери Маша Гальперн подарила своим юным тогда племянникам фотокамеру, таким образом определив для них начало пути. История, как в «Защите Лужина» Набокова.

Е.Цымбал. Маша Гальперн, вероятно, была очень близким человеком для

мальчиков. Дзига писал ей нежные послания: «Маша! Это не слова! Это переживания! И если ты когда-нибудь переживала что-нибудь подобное, ты вполне меня поймешь. Любящий тебя Додя». Она подарила Михаилу фотоаппарат, и он первым делом сфотографировал собственное отражение в зеркале. До этого он снимал фотографии сделанной им самим камерой-обскурой. Первые творческие опыты Вертова связаны с лесопильным заводом, который находился неподалеку от их дачи. Он сотворял своеобразный монтаж из стихов, музыки Скрябина и шумов завода. Через двадцать лет Дзига Вертов блестяще реализовал свою детскую идею в фильме «Энтузиазм», который Чаплин назвал «одной из самых впечатляющих звукозрительных симфоний». В этом фильме он сделал то, что в 60-е стало называться «конкретной музыкой», использующей реальные жизненные и промышленные шумы как составную часть музыкального образа. Так что Вертов еще и изобретатель клипового монтажа, на что сейчас претендуют очень многие малообразованные клипмейкеры.

Е.Леонова. В фильме вы указали одну из причин ссоры между Дзигой и Михаилом: во время съемок «Человека с киноаппаратом» Михаил махал флажком из какой-то вагонетки, чем слишком заострил на себе внимание, что Вертов, видимо, счел для кинематографиста неприличным. Но в 1967 году в своем последнем интервью Михаил Кауфман назвал множество принципиальных разногласий между ним и его братом.

«Дзига и его братья»

Е.Цымбал. О причинах ссоры можно было бы сделать отдельное кино. К тому времени у каждого из них уже был свой собственный взгляд на кинематограф. Ситуацию усугубляли рецензии, по-разному оценивавшие мастерство и творческий вклад братьев в кино. Между ними росло напряжение, и к тому моменту, когда был закончен «Человек с киноаппаратом», Михаил вполне созрел для самостоятельной работы. Он исповедовал иные принципы творчества и считал, что фильм получился хаотичным, что в нем нет стройности, что Вертов захлебнулся в материале. Вертов же расценил позицию Михаила как некую солидарность с теми, кто обвинял его в формализме. Михаил это отрицал.

Однако, вероятно, были и личные сложности. В то время Михаил считал, что Елизавета Свилова хороша как монтажер и соратник, но для жены Дзиги недостаточно интеллигентна. Естественно, понимания брата в таком деликатном вопросе он не нашел.

Е.Леонова. Странная позиция для жизнелюба.

Е.Цымбал. Свилова тоже не очень-то любила Михаила. Она посвятила свою жизнь Вертову, очень много сделала для сохранения его архивов, памяти о нем и его творчестве. И ей мы обязаны очень многим. Но говорят, что по отношению к тем, кто не любил или не признавал Вертова, она была жестким и нетерпимым человеком.

Е.Леонова. После того как братья покинули Белосток, втроем они больше не встречались?

Е.Цымбал. В 1929 и 1931 годах Вертов был во Франции. Во время второго визита он встречался с Борисом. Есть фотография, где они запечатлены вместе с близкими друзьями Бориса — режиссером-документалистом Жаном Лодсом и его женой и известным критиком Леоном Муссинаком, тоже с женой.

В 1926 году Михаил ездил в Германию и, возможно, встречался там с Борисом, но никаких сведений об этом нет.

Е.Леонова. Когда первой серии «Ивана Грозного» присудили Сталинскую премию, Михаил Кузнецов позвонил Эйзенштейну и сказал: «Наше дело правое, мы победили!» «Вообще-то, мы левые, — ответил Эйзенштейн. — Но, к сожалению, наше дело, действительно, правое». Видимо, Вертов тоже оказался дезориентированным. Но, как ни рассматривай его творчество, как ни цитируй дневники, трудно уйти от вывода, что он работал на идеологию, с которой вы так жестко обошлись в «Обыкновенном большевизме».

Е.Цымбал. Почти все режиссеры, начинавшие в Советской России в 20-х годах, боготворили коммунистическую идею. Они поддерживали власть и старались делать все, что, по их мнению, способствовало ее укреплению. Без этого они вряд ли имели бы возможность работать. Достаточно вспомнить Маяковского, Шагала, который был комиссаром, Малевича, украшавшего Витебск и Петербург революционными плакатами. Это был период, когда их свободолюбивые устремления соответствовали тому, что происходило в реальности. Потом время романтиков прошло, настала эпоха послушных исполнителей и бюрократов.

Е.Леонова. Но Михаил был не революционером, а бытописателем. Почему его кино не пришлось ко двору?

Е.Цымбал. Он был слишком свободным человеком. Он не был послушен, не подчинялся власти, позволил себе роман с иностранкой. Такое тогда не прощали.

Е.Леонова. Каждому брату вы уделили примерно равное количество экранного времени и внимания. Но у вас не возникало ощущения, что из груды архивных материалов вы отбирали те кадры, то есть те факты, которые наиболее явно подчеркивают своеобычность создаваемого вами образа того или иного из братьев?

Е.Цымбал. Любой монтаж тенденциозен. Монтаж монтажа — усугубление тенденциозности. Но, отдавая себе в этом отчет, я все-таки стараюсь быть объективным, стремлюсь, чтобы мои фильмы соответствовали подлинному ходу событий, атмосфере времени и реальным жизненным установкам. Ну и, конечно, стилю каждого из братьев.

Е.Леонова. Но у меня при просмотре фильма иногда возникало ощущение, что для вас сюжет «Дзиги и его братьев» — это как бы еще один повод выяснить отношения с советской властью, продолжение «Обыкновенного большевизма».

Е.Цымбал. Вы ошибаетесь. Я никогда не занимался сведением счетов или выяснением отношений. Мне это неинтересно. Для меня большевизм прежде всего явление этическое. Я ненавижу его, но не столько как политическую тенденцию, а как воплощение хамства — мыслительного, поведенческого, интеллектуального. Большевики ведь сознательно понижали уровень культуры в стране и прокламировали это. Кстати, это явление существует при всех сильных властях и почти во всех политических учениях. Во всяком случае, среди тех, кто апеллирует к массам. Рассказывая о Кауфманах, я лишь хотел показать, как отразился на их судьбе массовый психоз, который был в нашей стране.

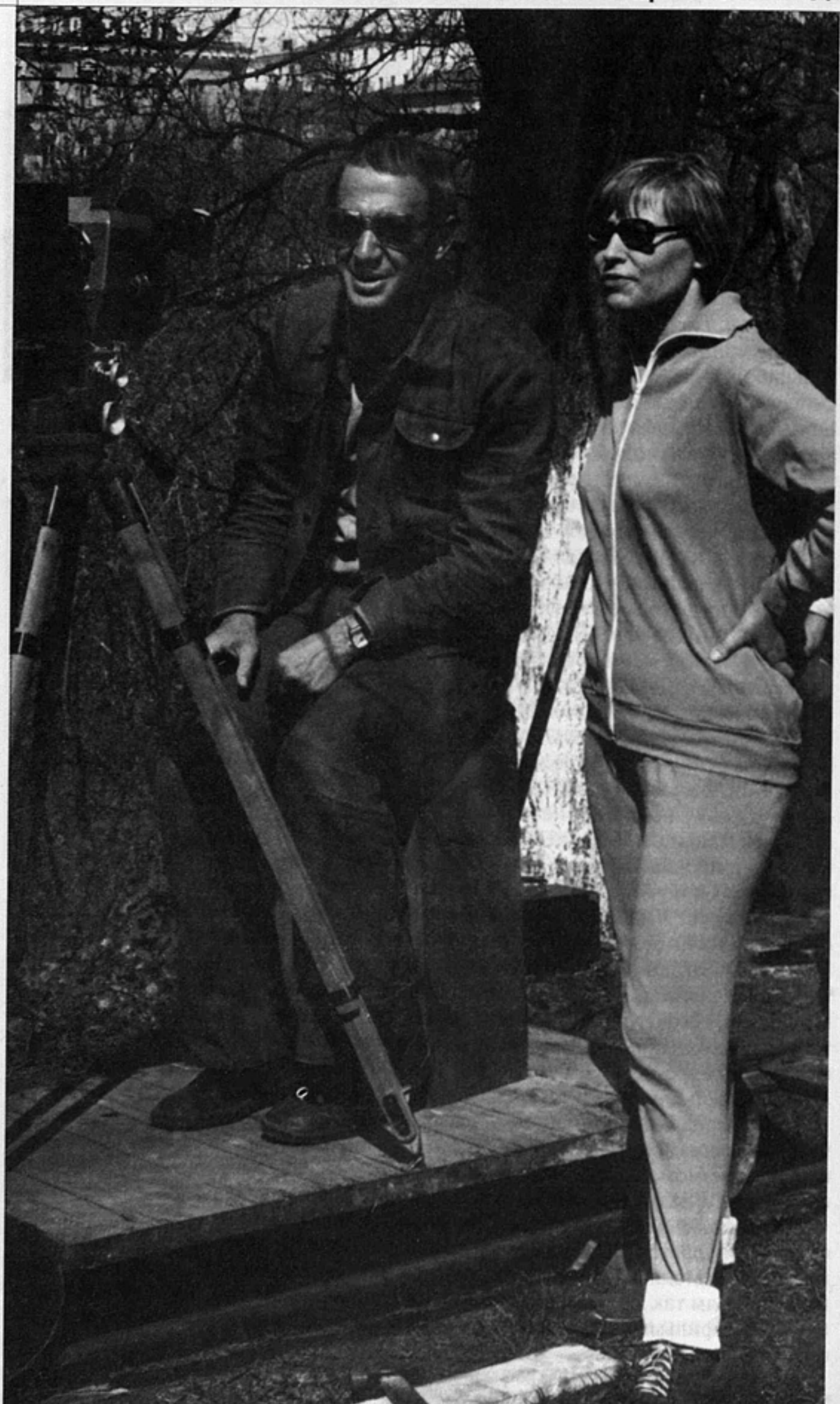
Е.Леонова. Вы снимали фильм «Сны Сталкера» об Александре Кайдановском. Теперь вот Дзига Вертов. Оба изъяснялись символами. Вам близок этот язык?

Е.Цымбал. Не очень корректно сравнивать язык людей, творивших в разные исторические эпохи и занимавшихся разными проблемами. Хотя, пожалуй, нечто общее у них все же есть. Они честно искали свой собственный язык, пытались нетривиально показать свое время и пространство, и именно этим дороги мне.

«Человека с киноаппаратом» называли формализмом, «Весной» — поэтическим реализмом, «По поводу Ниццы» — анархизмом, «Простую смерть» — гиперреализмом, «Жену керосинщика» — магическим реализмом. На мой взгляд, глупо всему на свете находить названия и все раскладывать по полочкам.

Набоков считал, что у искусства лишь одна функция — оно должно потрясать. Если удается вызывать у зрителя сочувствие, сопереживание, если кино выбивает зрителя из контекста повседневной рутины, цель достигнута. Вертову и его братьям так же, как Александру Кайдановскому, это удавалось. Это и моя цель. Хотя фильмы, которые я снял, показывают, что в творчестве я скорее консерватор, чем радикал.

П У Б Л И К А Ц И И



Илья Авербах и Наталия Рязанцева на съемках фильма «Чужие письма»

Н.РЯЗАНЦЕВА

«Но кто мы и откуда...»

Илья Авербах умер в январе 1986 года.

В том году, разбирая его архив в Ленинграде, я нашла свои письма и увезла в Москву. Его письма — числом больше пятидесяти, как и моих, — лежали в дальнем ящике прямо в конвертах. Прошло семнадцать лет, и возникла причина разобраться в письмах, разложить по датам и перечитать. Режиссеры Нейоле Адоменайте и Дмитрий Долинин делают в Петербурге фильм об Авербахе.

Наша ранняя переписка 1964—1966 годов — это целый роман, страниц двести на машинке. Мы поженились в 66-м и с тех пор, конечно, переписывались редко, но иногда я надолго задерживалась в Москве и писала длинные послания-отчеты о проведенном времени. Два из них я рискую предложить вашему вниманию, поскольку они не столько о себе, сколько о времени и о кино. Одно 68-го года, в том году я вступила в Союз кинематографистов. Второе — 76-го года, когда я впервые побывала на Западе, в Париже, с фильмом «Чужие письма».

Эти тексты содержат множество имен и названий, я буду комментировать их по мере необходимости.

Мой милый Илюшенька, вот и не обошлось без письма, но боюсь, что оно не такое уж будет забавное и красивое, как прежде мы с тобой писали. Ты зря на меня сердишься, и даже, в общем, обидно, потому что мне не так тут весело живется, как почему-то ты представляешь себе. А наоборот, живется нервно, неуютно, не было еще ни одного спокойного дня. И я думаю, что не будет, пока я здесь. И все время чуть что не так — а на каждом шагу что-нибудь не так, — хочется на все плюнуть и поехать домой. Войти в темную комнату (столовую) с новым столом, где ты среди растений сидишь себе в костюме Франсуа Трюффо[1] и слушаешь свое радио или, вернее, смотришь телек. Даже плакать хочется. И, конечно, мне куда было бы приятней смотреть, читать и всячески тебе сочувствовать в работе, чем тут закаляться в борьбе. И вести разговоры умные, глубокомысленные и основополагающие с тобой, чем здешний поверхностный треп, который, впрочем, иногда нужен и полезен мне, изнежившейся в ленинградской домашней жизни, тем более, как мы с тобой уже много раз соглашались, людей и жизнь понимаешь по тому, как и в какой ситуации говорят, а не по тому, что говорят.

[1] Имеется в виду шейный платок — шарфик под рубашку.

Но вдаваться пока в рассуждения я не буду, потому что хочу описать подробно здешнюю мою жизнь. Многое ты слышал по телефону и раздражался, когда я по второму разу что-то стала рассказывать, но я это забуду и, может, опять где-то повторюсь, уж прости. Во-первых, про сценарий. После того как Мила[2] справедливо заметила, что герой мой из неудовлетворенного неприспособленного мальчика превратился в очень ловкого, умеющего себя вести и находящего всякие равновесия и что он именно этой неприспособленностью и вызывал симпатию, я перечла то, что было уже написано, и стала переделывать, но не так чтобы возвращать старое, а наоборот. Я даже подчеркнула его ловкость, умение себя вести, взрослость и незаурядный для мальчика ум. Зато выбросила насмешки его и улыбки, чтобы получалось, что горе от ума, а не от нахальства. Так я прошлась по всему сценарию, а потом стала писать дальше, и тут возникли трудности непредвиденные. Например, с девочкой. Написала я, что она пришла и у него осталась, но вышло явно плохо, неуклюже, и к тому же пришлось распутываться долго, эта история сразу заслонила историю с матерью. Я этот кусок долго и мучительно переделывала. Сделала большую лирическую сцену, стыдную до невозможности, — писала и краснела, как девочка, которая на все готова и мечтает отдаться, а он колеблется, а потом отпускает ее подобру-поздорову. Наверно, этот кусок получился неплохо, но в него вклинились кусочки с Павликом, у которого сильный жар да еще уши болят, и он, немыслимо жалкий, в полубреду дает нашему герою в морду, и еще один пижонский кусок с Танькой. Для смеху еще сообщу, что кроме вот этого пижонского куска со студенческим арбузным пиром и пьянством и с игрой в жмурки, когда Танька в маске всех ловит, а никто от нее не прячется (оцени, пожалуйста, выразительные средства), кроме этого еще появились в сценарии цитата из Платона и один забавный разговор о язычниках, в котором изобретен новый термин «христианские атеисты». Затем все шло к концу и подводилось к сцене на вокзале, но в один прекрасный день, когда я уже собиралась сдавать все на машинку (в пятницу), я вспомнила про твое предложение свести их с матерью на вечере на работе и поняла, что самое милое дело — освежить финал. И вот два дня я его освежала. Написала эпизодик «Мать на работе», эпизодик «Саша и ее поклонник» и большой эпизод на вечере, куда она его ведет, чтобы всем показать напоследок свое достижение. Тут-то он и понимает все про жалкость. Вообще, сценарий получился о жалости, и назвала я его в результате «Женщины и дети». Поскольку ты поддержал, я и решилась. Теперь надо менять анкету в Союзе. Написала я этот вариант и никакого облегчения не почувствовала, потому что он длинный и надо будет сокращать, потому что он теперь может с обеих сторон и Хмелику[3], и прежним поклонникам сценария не угодить. А может, наоборот. Сама я ничего не могу сообразить. Но сдала.

Теперь про «Ружье»[4]. Единственное, что мне стало ясно — а когда помотаешься два раза в Госкино, два раза в Союзе среди сценаристов и два раза на «Мосфильме» и в Доме кино среди тех, кто с боем сдает картины, все становится яснее и ближе, — под лежачий камень вода не течет. Как я подумала о разговоре с Головань[5] о поправках, на которые я соглашусь, потому что ничего не остается, о том, что и после этих поправок Киселев[6] не отошлет в обком, так и начала набираться дерзости и хитроумия. Сегодня мне к слову заметил Менакер[7], что при нем Киселев назвал «Ружье» антисоветским сценарием, а проходивший мимо его дружок Курихин[8] заметил еще, что Киселев назвал «Ружье» бесперспективным. Тут и попляши (начинаю выражаться вульгарно и недостойно, но предмет того требует). Раньше я еще думала, что не стоит, может быть, лезть поперед батьки в пекло (браво!), может, сделаю себе хуже. Хуже не будет. При-

---

[2] Людмила Голубкина — редактор объединения «Юность», где начинался сценарий, впоследствии ставший фильмом «Долгие проводы».

[3] Александр Хмелик — в то время главный редактор объединения «Юность».

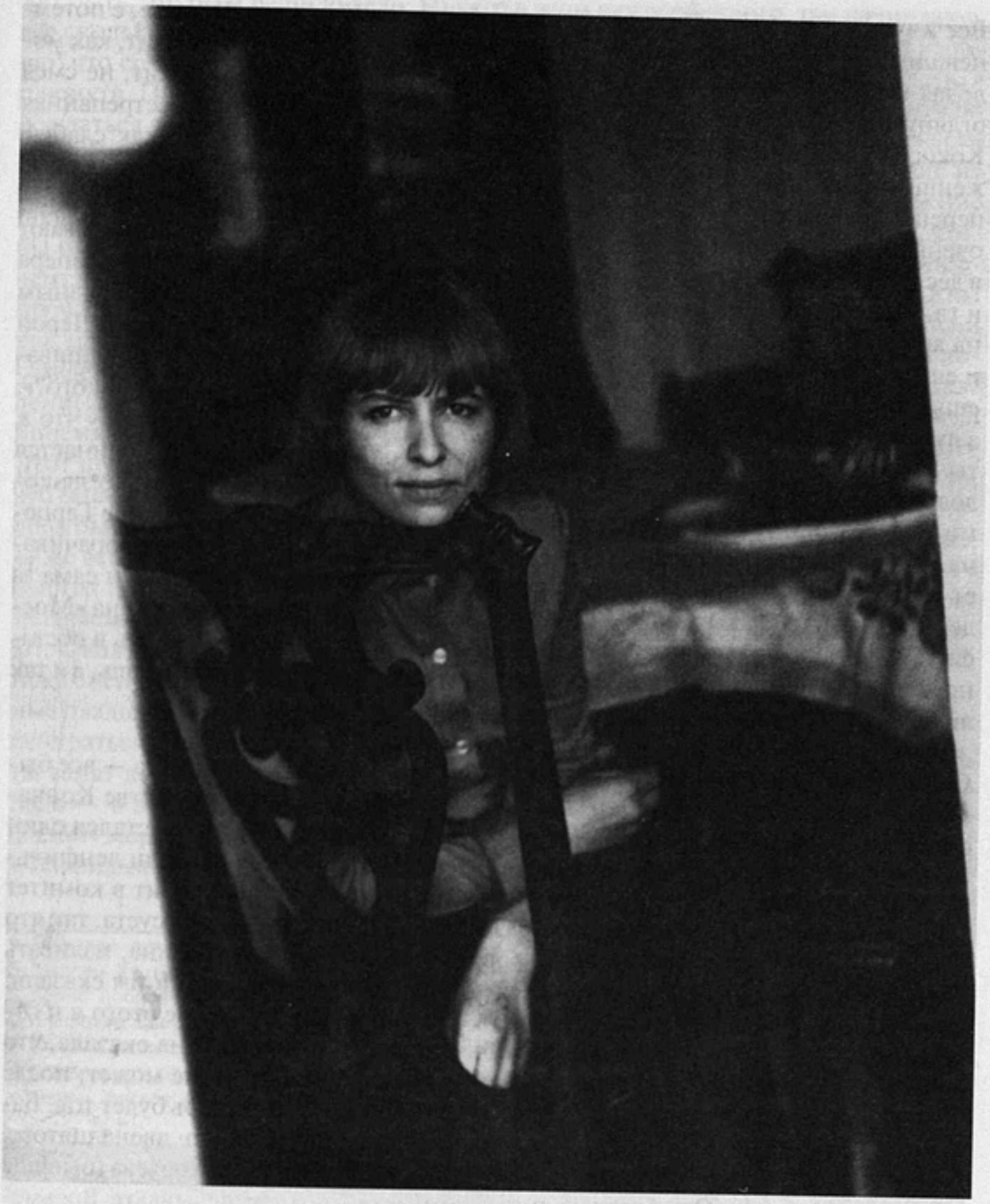
[4] «Ружье, или Кто я такой» — мой сценарий по мотивам рассказа М.Глинки. Он был принят «Ленфильмом», но не послан в Госкино.

[5] Ирина Головань — главный редактор «Ленфильма».

[6] Илья Киселев — директор «Ленфильма».

[7] Леонид Менакер — режиссер «Ленфильма».

[8] Никита Курихин — режиссер «Ленфильма».



Наталия Рязанцева

шлось пробиться к Кокоревой[9]. Не сразу. Они там, сволочи, страшно заняты, и все в пятнах от антисоветской картины «Начало неведомого века»[10]. Так вот — прости уж, я разогналась и теперь буду писать длинно, жанровыми сценами, — пришла я в комитет сама, не добившись никаких редакторов. Ежов[11] меня толкал во время собрания к Сытину[12], но указывал, что Сытину надо хорошо улыбаться. А Сытин мало что решает, да и улыбаться не хочется. Поэтому я договорилась, что Шепитько познакомит меня с Кокоревой после просмотра их картины. Прихожу. Шумит потихонечку проекционная будка, в будке прячутся комитетские редакторы и смотрят в глазок — их Егоров[13] грубо выгнал с просмотра, чтоб не смотрели антисоветчину. Слышится песня Окуджавы — в конце, под титры, в его прелестном исполнении, — я, мол, «все равно паду на той, на той единственной гражданской». После страшных бандитов в картине Смирнова и умиленных нищих у Шепитьки. Кстати, Окуджаву тоже с просмотра удалили, но потом разобрались. Я иду к двери, и откуда ни возьмись наплывает толпа из всех щелей.

---

[9] Ирина Кокорева — главный редактор Госкино.

[10] «Начало неведомого века» — фильм из трех новелл, режиссеры Л.Шепитько («Родина электричества» по А.Платонову), А.Смирнов («Ангел» по Ю.Олеше) и Г.Габай («Мотря» по К.Паустовскому). На экраны выпущен в 1987 году.

[11] Валентин Ежов — сценарист.

[12] Виктор Сытин — заместитель главного редактора Госкино.

[13] Юрий Егоров — режиссер, работал в Госкино.

Все ждут кого-нибудь из начальства, в особенности Кокореву. В ужасе, с потемневшим лицом свекольного цвета вырывается из зала Романов[14] и бежит, как молодая козочка, вниз от этой нечисти. Выскакивает Баскаков[15] и бежит, не смея оглянуться, чтобы кто-нибудь чего-нибудь не спросил. Выбегает растрепанная Кокорева, как «товарищ Парамонова», когда вся стала синяя. Ее, как слабую женщину, берут все-таки в кольцо. Тут, в конце кольца, я с ней и знакомлюсь. С перепугу она мне — созданию невинному, без круглых коробок под мышкой — очень рада и назначает встречу утром в одиннадцать. Антисоветчиков вызывают в десять, но не мелкую сошку — режиссеров, — а только директора тов. Познера и гл. редактора тов. Огнева. С этим самым Огневым, человеком очень славным на вид, с Андреем Смирновым, с Шепитькой, оператором, монтажницей Лерой и еще кем-то из группы мы и отправляемся ужинать и выпивать. Ты спрашиваешь строго: «Где ты была?», вот и была в ЦДЛ. Не буду говорить «а что такого?», а лучше, для примера, объясню. Подходит Андрей Смирнов, говорит: «Ну что ж ты ничего не сказала, когда смотрела картину на «Мосфильме»?» Начинается долгий разговор о картине до самых Никитских ворот. Потом Шепитько знакомит Огнева со мной как со сценаристкой. Начинается разговор по улице Герцена — «что пишете, где да как?» Потом она берет меня за воротник и заворачивает в ЦДЛ. Я и не сопротивляюсь. Спешить мне домой не к кому. Да я и сама за день одурела и желаю выпить. Все-таки и писала ночью, и утром ездила на «Мосфильм», и приходил ко мне Отар[16], и в комитете была — желаю выпить в обстановке того самого вгиковского товарищества, которое ты так презираешь, а я так люблю. Но не больше всего на свете, как ты уверяешь.

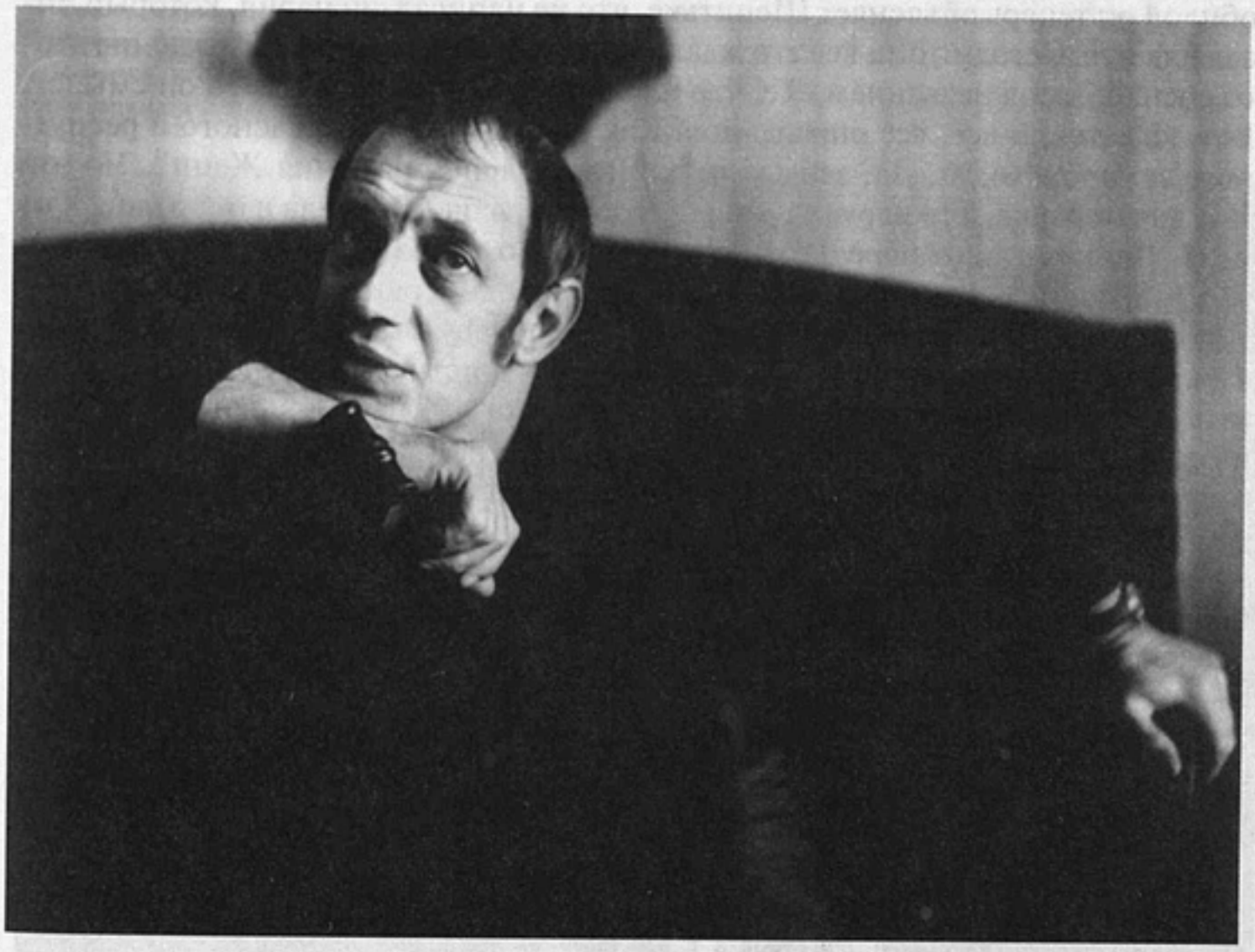
Сегодня поспешила к одиннадцати в комитет. Прождала там два часа — все были на разносе вчерашнего. Сначала еще ничего было ждать в обществе Кончаловского, Рерберга, Волосея[17], Лоренца[18] и одного одессита, потом остался один Кяспер[19]. Он передавал тебе теплые приветы. Потом и вовсе пришли ленфильмовцы — Менакер, Курихин и Хамраев[20], так что мой тайный визит в комитет никак не скроешь. Потом, наконец, разгромили, но продолжалась суета, так что элегантный директор Познер стал первому встречному, то есть мне, изливать свою и Экспериментальной студии несчастную душу. Начальники им сказали: «Как вы набрались наглости показывать нам эту картину?» После этого я и отправилась к Кокоревой и осторожно объяснила ей ситуацию. Она сказала, что ситуацию понимает, сама прочесть сценарий до двенадцатого не может, после двенадцатого — с удовольствием. Куратором «Ленфильма» теперь будет тов. Балихин, которому Кокорева приказала прочесть сценарий до двенадцатого. А мне они оба наказали посмотреть картину М.Осепьяна и Е.Григорьева (бывшие «Простые парни»[21]). Она будет на днях в комитете — ее переделывают. Восьмого и девятого будут в комитете Фрижетта[22] и Головань на каком-то совещании. Тов. Балихин Анатолий Евдокимович хром, худ, рыжеват и одет неказисто. При появлении его я испугалась, но, поговорив, заметила интеллигентные интонации. Он очень серьезен в отличие от тамошних циников, но робок так же, как они. Узнав, что никакого заключения не надо будет писать и что Кокорева потом прочтет сама, он обрадовался, но прочесть обещал только к двенадцатому. Неловкость моего положения заключается в том, что сразу спрашивают: «Кто режиссер?» Я говорю: «Намечали Масленникова». Но неуверенным голосом. Конечно, если бы это был точно Масленников, то все обстояло бы проще. Он бы со своим вызывающим доверие начальства лицом явился бы сюда и, поскольку Баскакову понравилась «Кузя»[23], пошел бы прямо к нему и, очень мо-

---

[14] Алексей Романов — тогда председатель Госкино.
[15] Владимир Баскаков — заместитель председателя Госкино.
[16] Отар Иоселиани.
[17] Прозвище одного режиссера, ныне покойного.
[18] Виктор Лоренц — сценарист из Латвии.
[19] Велье Кяспер — режиссер «Таллинфильма».
[20] Искандер Хамраев — режиссер.
[21] Фильм вышел под названием «Три дня Виктора Чернышева».
[22] Фрижетта Гукасян — главный редактор I объединения «Ленфильма».
[23] Речь идет о фильме «Личная жизнь Кузяева Валентина», поставленном И.Масленниковым и И.Авербахом по моему сценарию (и сложившемся из их учебных работ на режиссерских курсах Г.М.Козинцева).

жет быть, это бы и решило дело. Ничего в этом нет особенного, так начинались все сколько-нибудь спорные картины. А так — дело кислое. Но пока и то хорошо, что сразу будет ясно, что делать для главка. А может, и ничего не делать, а плюнуть. Пока надо попробовать все способы пробиться. Поэтому мне нужно дождаться здесь Фрижетту, поговорить с ней и с Головань. Завтра надо отнести в Союз оба сценария и четыре фотокарточки. Точно день обсуждения еще не скажут, надо всех обзванивать и собрать народ, чтобы имело смысл обсуждение под стенограмму. Пока что я сажусь переделывать начало и конец «Ружья», чтобы можно было его читать без оговорок. Поэтому завтра я его не отнесу. Впрочем, четвертый экземпляр сценария «Женщины и дети» тоже сначала должны прочесть Хомский[24] и Марлен[25]. А в Союзе требует Добродеев[26], чтобы лежал и тот, и другой сценарий. Дама из отдела кадров потребовала даже и сценарии поставленных фильмов, во всяком случае «Кузи», но это несерьезно, а непоставленные нужны, потому что недавно секция драматургов взбунтовалась против приемной комиссии — «отчего не принимаете сценаристов по сценариям?» Этот шум услышал Ежов и тотчас сказал, чтоб позвонили мне, так что вышло, что они сами пригласили и будут рекомендовать. Еще бы три дня — это затянулось бы на год. Я сказала, что нужно принять еще Валуцкого[27], а они говорят: «Уже все, в эту порцию уже никого не возьмем». Это очень важно, потому что у многих документы лежат в Союзе по два года. Сейчас мы с Клепиковым[28] возглавляем эту порцию, и скорее всего примут хотя бы нас двоих. Если не озвереют. С каждым месяцем там становится все сложнее вступать, и надо это сделать, пока сценарии в так называемой работе, а не зарублены. Все-таки дополнительные двадцать метров и некоторое место в жизни очень поможет, если будем перебираться. Вот какая я «деловушка». Тебе сейчас все это непонятно и мерзко, ты занят делами чистыми, а я в этой суете еще раз убеждаюсь, что переезжать надо — в этом аду все-таки лучше, чем в тамошнем болоте. При слове «Ленфильм» морщатся и те, и те. Одна редакторша, правда, стала меня уверять, что на «Ленфильме» скоро будет хорошая картина — «Мысли и сердце»[29]. Она не зна-

[24] Молодой режиссер, которого прочили на этот сценарий.
[25] Марлен Хуциев.
[26] Борис Добродеев — сценарист, возглавлявший секцию кинодраматургии.
[27] Владимир Валуцкий, сценарист.
[28] Юрий Клепиков, сценарист.
[29] Картина по книге Н.Амосова «Мысли и сердце», которую снимал И.Авербах, называлась «Степень риска».



Илья Авербах

ла, что ты мой муж, а я ей не перечила. Все-таки что-то здесь все время вспыхивает, все толкуют о кино без ленинградской скептической улыбки и как-то борются за свои права. Побывали мы с Мишей у Владимовых, там, конечно, Седов и всякие ученые общественных наук, и письма в защиту, и песни какого-то остроумного философа, и разговоры о Робеспьере, и исторические параллели с политическими выводами и антивыводами, и все это мне показалось страшно диким и чужим. Может, это эгоизм, но душа никак не принимает — «тучка, ласточка, душа». Один только Жора[30], написавший пьесу и рассказ и стеснявшийся дать почитать, потому что чего-то там еще не вычеркнуто, был мне мил. Потому что хоть и говорит неинтересно, но — интересное, а все они говорили интересно, но неинтересное.

Завтра пойду к редактору Огневу[31], поскольку сегодня у них был траур, Романов даже грозился разогнать Экспериментальную студию. Редактор печально пошутил, что заключит со мной последний в жизни договор, пока не поздно. На что я сказала, что я первый автор, который не хочет заключать договоров. На этих основаниях мы и встречаемся. Он покажет план, расскажет, что им нужно и возможно, а я думаю изложить три идеи — «Русские народные сказки» и про Горгония, который может из сказок и вырасти (если постепенно осовременивать все вокруг, то из нашего Ивана может получиться замечательный болван), про любовь к женщине, у которой отбирают ребенка, — не могу не рассказать, и твоего «Непобедимого», как я его сейчас понимаю и помню — про то, как зверский человек из машины превращается в человека. Из-за своих бед и человеческих недомоганий. Все это ни к чему не обязывает, однако приятней потом прийти: «А помните, мы тогда с вами говорили».

Вот наконец, кажется, все по деловой части. Письмо, конечно, вышло неизысканное и тяжеловатое. На мелкие настроения и впечатления уже не хватает духу. В порядке объяснительной записки могу ответить на твои обвинения, что я, мол, пьянствую все время с Ежовым или Шпаликовым. Всего выходила в свет четыре раза и все по вечерам. Два вечера проводила с Ежовым и Шепиткой (они очень помирились). Причем один вечер был суматошным: между Домом кино и ЦДЛ были все знакомые, все вгиковцы и вообще все. Сезон, что ли, такой. Шпаликова видела один раз во время собрания двадцать минут, в ресторане, где он сидел с Эрдманом и Вольпиным, и под этим предлогом меня туда и затащил во время голосования. Поговорили мы с игроком Эрдманом про игры, а с Вольпиным про Ксению Владимировну[32], которой он просил передать привет. На том я и ушла, оставив Гену в долгой обиде. Этой обидой он теперь объясняет Шепитьке, что не написал сценария, который писал для нее. Сегодня они все его ждали на давно объявленное обсуждение этого сценария под названием «Те, что пляшут и поют по дорогам», а он смылся. Вот, кажется, и всё, все оправдания. Как видишь, ничего ужасного и распутного не происходит. Да, забыла перечислить день рождения Жени[33]. Но это так, для порядка, а то вдруг уличишь. В общем, я очень устала и от трудов, и от мелькания лиц, и от переступания порогов. Но, к сожалению, разумней сейчас будет оставаться здесь и ради «Ружья», и ради Союза. Что же делать? Ты, Илюшенька, знал кого берешь в жены — не полевую мышку, которую можно вареной съесть на завтрак, а «известную сценаристку». Но чтобы поддерживать это твое «название», необходимо все это делать. А то буду сидеть дома, у меня скопится тщеславие и, как пробка в потолок, пойду в режиссеры. Это такое запугивание. Никого, кроме киношных, вообще не видела, ни Розенцвейга, ни Алку, ни Пашу, ни Юру Осипьяна, не говоря уж о «поклонке». А ты меня ругаешь! Ну вот пора уж прекратить это графоманство. Просить, чтобы ты написал письмо, я, конечно, не буду. Только если уж захочется. Получается, что я все время оправдываюсь — а за что? Пожалуйста, не надо меня ругать впопыхах. Я все время о тебе помню и думаю и очень люблю тебя, и ты это знаешь. Так чего ж мы так всегда разговариваем по телефону? Тебе нужна мелкая

---

[30] Писатель Георгий Владимов.

[31] Владимир Огнев — редактор Экспериментальной студии на «Мосфильме».

[32] Ксения Владимировна Куракина — мать Ильи Авербаха.

[33] Е.А.Глушенко, историк, друг И.Авербаха с детства.

драматургия пикирования и извинения, а можно и без нее. А то я тоже скажу, что ты завел барышню, и будешь оправдываться. А может, это уже и так, и я никогда не узнаю, тут «деловушничая». Тогда юмор особенно уместен и да здравствует. Целую тебя крепко. Привет маме.

Москва, зима 1968 года

Илюша, вот описываю наспех поездку во Францию... Летели мы почему-то через Марсель, так что видели всю Францию сверху в ясную погоду. Было изумительно тепло все время. Принимал нас в первый день посол Червоненко. Вечером Габрилович и Панфилов показывали «В огне брода нет», а я, пользуясь плохим английским, пошла одна гулять и звонить. Созвонилась с Жанной[34] и со всеми остальными. (Телефонов набрала много, почти все у Лили Лунгиной[35], и подарки от нее. Мои подарки, кстати, тоже разошлись успешно.) Пригласила всех на просмотр, договорилась встретиться с Тоней[36].

Утром в Киноцентре показали нам La Providence[37] А.Рене, и это восхитительно. Картина на английском языке и с английскими артистами. Французские титры наша переводчица нам легко переводила. Переводчица была очень милая, Марина Горбова, не любящая русских, потому что слишком их знает, но полюбившая нас. В последнюю ночь старик (Е.И.Габрилович) у нее ночевал, а я у Тони.

Еще посмотрела картину «Пассажиры» молодого режиссера[38], очень крепкую, в американском стиле, с Трентиньяном и артистом Фрессеном (такой французский Николсон, хороший, но пожиже). И фильм такой — сюжет американской «Дуэли»[39], но не в машинах, а в лицах. Был большой официальный обед. Наш старик говорил речи, точь-в-точь как дипломат, и ему это очень нравилось. Я тоже сказала небольшой спич — вроде как «за страну великой мысли», — сама удивилась.

Вечером был наш просмотр[40]. Первой, в пустом зале, я увидела Нюшу Галич[41] (ей Жанна сказала). Начался цирк: мы перемигивались и улыбались, но я не подходила — в присутствии официальных лиц. Была я вместе с Тоней. При-

[34] Однокурсница И.Авербаха, медик, живущая в Париже.
[35] Лилиана Зиновьевна Лунгина — переводчица, жена сценариста Семена Лунгина.
[36] Тоня Ратькова-Рожнова — кузина моей свекрови Ксении Владимировны.
[37] «Провидение» (1977).
[38] Фильм Сержа Лероя (1976).
[39] Фильм Стивена Спилберга (1971).
[40] Имеется в виду фильм «Чужие письма».
[41] Ангелина Николаевна, жена Александра Галича.

Илья Авербах с мамой Ксенией Владимировной Куракиной

шли все, кого я позвала. Показывали очень темную копию с французскими титрами. Смотрели очень серьезно. Почти не смеялись. Потом все знакомые хвалили. Понимали — точно как у нас в хорошей аудитории (от сообразительных учительниц и выше). Назначила всем встречи и поехала с Паскалем Обье[42], который был тут у меня, в кинематографическое кафе. Там тесно, неуютно и много коммунистов вокруг Паскаля.

С Панфиловым мы разделились. Его окружали прокатчики, совэкспортфильмовцы, которые хорошо продали его картину, продюсеры, с которыми он начал переговоры опять о Жанне д'Арк, и журналисты — их он то и дело обманывал.

На картине Леши Германа[43] я не была, представлял Габрилович, я представляла Георгия Шенгелая[44], но картина оказалась на грузинском языке, и все ушли. Вообще, кинематографически визит наш был крайне несерьезен. Были еще приемы, коктейли там-то и там-то, суета, какие-то старики, дискуссия в квартире, где жил Шопен, и мы мечтали, как бы все это кончилось и началась своя частная жизнь. С Жанной мы пошли вечером в кино на «Мюриэль»[45]. В зале было четыре человека, они ругались, что она переводит слишком громко, она их облаяла. Больше мы с ней не встречались, хотя перезванивались. У нее гостит мама, и эта мама вдруг нашла жениха — семидесяти восьми лет, из русских. Обеспеченный старичок, берет ее к себе, она остается в Париже — заботиться о старичке и путешествовать с ним по разным странам. Жанна сказала, что ее французская подруга ничего в «Чужих письмах» не поняла, потому что не знает, что такое хамство.

Вся жизнь была забавно окрашена предстоящими выборами. Вообще, я наконец разобралась в политике, потому что встречалась со всеми слоями. Левые вокруг Паскаля — огромная компания некрасивых людей, напоминающая «пыльные» компании Ленинграда, но очень политически озабоченная; бывшие коммунисты, разочарованные и выбывшие — это компания подруги Лунгиных Лиди Вернан, хорошо знают Россию, интересуются, голосуют все-таки за левый блок (иначе неприлично) и не понимают сути, хотя хорошо информированы; затем Тоня, Роман[46], наша Лиля[47], раздраженные всякой левой «шпаной» и восклицающие: «Ну чего им еще нужно?!» И еще видела я двух женщин, которые вообще не голосовали, с нашей брезгливостью ко всему этому, и видела одного нашего диссидента, озабоченного навсегда нашими партийными пайками. Он напомнил мне знаменитую сценку «Ленин у Женевского озера». Просматривала подборку «Континента», беседовала с Жоресом Медведевым, видела новую книгу В.Лакшина «Ответ Солженицыну» — на книгу «Бодался теленок с дубом». Чувствую, что существуют два крыла русской оппозиции — смешно, что все это там, на чужом языке. Расскажу потом подробнее. Было у меня тайное свидание с Нюшей. Она передала чемоданчик с вещами для Гали[48]. С Сашей (Галичем) мы только говорили по телефону, очень сентиментально. Он знал, что нельзя ему приходить на просмотр. Нюша после картины заплакала и сказала, что гениальная картина. Нюша все такая же, как в Дубне, только не пьет и с зубами. Саша трогательно прислал для тебя «бридж».

Ездили мы в Шартр. Роман приехал за нами, и мы с Габриловичем чудно провели там завтрак — среди древних старух, боевой Лили, и бульдога и прислуги, которую одна из старух бьет палкой, а бульдог хватает за штаны — не любит прислугу. Беседовали, как «великие экономы». Роман был заботлив, отвез нас назад, и вообще было прекрасно.

В воскресенье ездили в деревню в гости к интеллигентным людям, ходили с ними голосовать, была только одна Лилина подруга с русским языком, вообще день был французским. А вечером я осталась у Тони, глядели по телевизору

---

[42] Паскаль Обье — французский режиссер.
[43] «Двадцать дней без войны» (1977).
[44] «Пиросмани» (1970).
[45] «Мюриэль, или Время возвращения» (1963) — фильм Алена Рене.
[46] Тоня и Роман Ратьковы-Рожновы — кузина и кузен моей свекрови Ксении Владимировны.
[47] Жена Романа Ратькова-Рожнова.
[48] Галя Галич — дочь Нюши.

кандидатов и журналистов, и я угадывала без языка по лицам — кто есть кто. И с Тоней долго-долго болтали.

И еще я посмотрела феминистскую картину «Одна поет, другая — нет» Аньес Варда, и девушка, которая мне переводила, опоздала в детский сад за ребенком — так засмотрелась. Публика тоже хихикала, был почти полный зал на Елисейских полях, и никто не уходил. Была я еще на дне рождения у Анни Эппельбуан[49], где познакомилась с режиссером Лунцем — племянником того «Серапионова брата». Он по-английски, я — по-русски чудно поговорили. По-русски он знал одну фразу: «Не может быть!» Была в гостях у переводчика Жана Катала (который переводил Белова, новомирцев, «Один день Ивана Денисовича» и так далее). Была у нашей переводчицы, в общем, — по гостям. На коммунистов совсем не оставалось времени, и они обижались. Правда, в последний день взяли большое интервью для «Нувель критик», а вечером пригласили на свой безумный грязноватый ужин. Ходила по магазинам, рынкам, все узнала, все поняла. Были в Центре Помпиду, в новом музее, выстроенном на месте «чрева Парижа». Дикое здание из синих труб, а внутри прекрасная живопись.

Нет у меня времени делиться впечатлениями, и так уж вот сколько написала. Быстро они живут, совсем другие звери, ловчее, веселее. Оттого и впадают в свои депрессии. Депрессантов я тоже видела. Их возможность выбора, конечно, превышает всякие человеческие способности к выбору. Ну и Бог с ними.

Посылаю тебе рубашку, не совсем такую, как ты хотел, но той — не было твоего размера, а галстук, по-моему, хороший. Остальные подарки, главным образом, от Тони для Ксении Владимировны, кое-что и от меня (все равно от Тони — она подкинула денег, и Лиля дала 100 фр. на бедность). И платье для Маши[50], оно «из очень хорошего дома», но очень взрослое, по-моему, Маше будет в самый раз. Себе я купила плащ и что-то вроде джинсового костюма, американское и сиреневое, и как бы старенькое, восхитившее нашу переводчицу. В Париже как-то сразу забываешь, что нужны просто черные брюки, а хочется Бог весть чего, когда ходишь среди гроздьев джинсов.

Про мое свидание с Нюшей не говори кому попало — сам понимаешь.

Я еще занимаюсь тут английским, поэтому ничего не успеваю. Привезла от Тони модный журнал — даже не пролистала. Есть предложение сделать совместный с кем-нибудь фильм о переводчице. Кстати, французы только что подписали с нашим телевидением договор об обмене и совместной продукции. Подумай, а переводчица уже есть. Кстати, «Монолог» тут многие помнят и любят.

Да, ты знаешь, где в этом году будут продаваться лучшие куличи и пасхи? На улице Rue Durue. Если не врет объявление в «Русской мысли». Тоня принимала нас вместе с переводчицей Мариной. Оказалось, она ее помнит ребенком, потому что мама этой Марины была директором русского дома престарелых, а потом работала на русском кладбище. Жаль, туда мы не успели съездить.

Целую. Наташа

Москва, март 1976 года

---

[49] Анни Эппельбуан — переводчица, до этого стажировавшаяся в Москве.

[50] Дочь Ильи Авербаха.

НИКОЛАЙ ПАЛЬЦЕВ

О пользе бессонницы, или Страдания неюного Миллера

Я научился жить с Бессонницей и даже извлекать из нее пользу.

Генри Миллер

В момент знакомства ему было три четверти века, ей чуть больше двадцати.

Чертыхаясь и проклиная все на свете, он вернулся на родину в канун своих невеселых пятидесяти, покинув старушку Европу, которую не так давно для себя открыл и в которой окончательно осознал себя художником (началась вторая мировая война). Америка встретила его настороженно и враждебно, чтобы спустя два десятилетия, в разгар сексуальной революции, поднять на щит, объявив одной из священных коров неоавангардистской прозы. И не без оснований, за его плечами были две романные трилогии, из числа тех немногих, о которых говорят: эти книги потрясли мир. Единственным предметом и главным действующим лицом каждой из них был он сам — американец немецкого происхождения Генри Вэлентайн Миллер.

Начинающая певица с умеренным дарованием и эффектными внешними данными, она покинула Страну восходящего солнца и, лелея в душе мечту о большом и неподдельном успехе, приземлилась под безоблачным небом Калифорнии. Новый Свет, впрочем, не спешил оправдать ее радужные надежды, предложив ей вместо Карнеги-холла один из бесчисленных ночных баров Лос-Анджелеса. Ее звали Хоки Токуда.

Кто знает, какими мотивами руководствовалась молодая японка, давая согласие на брак с человеком на полвека старше, хуже того — с человеком, за которым прочно закрепилась репутация апостола аморализма. Что до него самого, то за его плечами было уже четыре брака, неизменно кончавшихся разводами, а одну из своих жен — Джун Мэнсфилд — он успел обессмертить, сделав главной героиней своей скандальной трилогии «Роза распятия». (Разводом, заметим в скобках, завершился в 1970 году и этот, последний, брак, заключенный после долгого ухаживания в 1967-м.)

И вряд ли кому-нибудь, за вычетом дотошных биографов писателя, запомнилась бы фактическая сторона этой из века в век повторяющейся истории, не стань она мотивом к новому и неожиданному возрождению пожилого творца эпатажных текстов, шокировавших благонамеренных соотечественников неслыханной откровенностью и упрямым стремлением автора называть все на свете своими именами. Однако случилось невероятное — по крайней мере, со времен памятной «Мариенбадской элегии» Иоганна Вольфганга Гёте — былой скандалист и похабник обнаружил такие ресурсы душевной тонкости, сострадания и неподдельного целомудрия, что его впору было уподобить самому Пьеру Абеляру — платоническому любовнику легендарной Элоизы и незабвенному автору «Истории моих бедствий».

Говоря попросту, семидесятипятилетний Миллер по уши влюбился и, полюбив японку, влюбился в ее страну, в японское искусство и культуру. Или наоборот, кто знает наверняка? Несомненно одно: свою неюношескую страсть он

воплотил в поразительных, язычески «непрофессиональных» акварелях и пылких страницах любовной исповеди, которые сделали бы честь Жан-Жаку Руссо.

Впрочем, не ему одному. XX век недаром называют веком кинематографа. Не счесть мастеров художественной прозы, чье воображение оказалось буквально сфокусировано белым полотном экрана, чьи произведения являют собой подлинный триумф визуального. И Генри Миллер, вечно ненасытный книгочей и столь же ненасытный киноман, — не исключение в этом ряду. Вот, к примеру: «Под ее густо накрашенными ресницами блуждала тень улыбки. И под улыбкой таилась печаль ее расы. Когда она стирала краску, оставались два черных провала, заглянув в которые, можно было увидеть воды Стикса».

Нет, это не из «Квайдана» Масаки Кобаяси. И не из сенсационно популярного в последние годы «Звонка» Хидэо Накаты. Это вообще не кино. (Хотя можно понять Филипа Кауфмана, к десятилетию со дня смерти Миллера снявшего свою нашумевшую версию парижской «одиссеи» писателя, как и Клода Шаброля, без особого успеха экранизировавшего в 1992 году знакомую читателям журнала миллеровскую повесть «Тихие дни в Клиши».) Это из «Бессонницы» Генри Миллера. Кино по ней еще не снято.

ГЕНРИ МИЛЛЕР

Бессонница, или Дьявол на воле

От переводчика

«Бессонницу», которая впервые вышла отдельной книгой в 1970 году, можно воспринимать как текст, проиллюстрированный автором, или как подборку акварелей с пояснительным текстом к ним. Она состоит из трех частей: первая — история любви Миллера к его последней жене, японской киноактрисе и джазовой певице Хироко Токуда (Хоки), вторая — некоторые из собственно «Акварелей Бессонницы», написанных в этот период, и третья, «Каденция», — благополучное завершение любовного конфликта, история создания рисунков и авторский комментарий к ним и не только к ним.

Эта небольшая вещь, в значительной мере ключевая в творчестве Миллера, на новом, после «Тропиков», витке обнажает творческий процесс как попытку само- и миропознания. Она стоит вне жанров: «ни то ни сё, невесть что», пользуясь определением Миллера, где слово и изображение (а отчасти и музыка, присутствующая хотя бы в композиции этой вещи) играют равноценную роль, «единосущны», ибо призваны выразить «Брак между любовью... и иллюзией... экстазом и вечной пустотой и хаосом... что символически выражает несбыточная мечта». И когда слову, порой «автоматическому», сюрреалистическому, балансирующему над бездной с зонтиком спасительной иронии, не удается в силу своей природы выразить неназываемое, на сцену выходит праязык — «наивное» изображение как способ погружения в первоначало без посредничества разума и здравого смысла, без «Kultur» с ее системой жестких правил, помогающих выскользнуть из рациональных схем, выразить чистый опыт.

© Henry Miller. Insomnia or The Devil at Large. Loujon Press, 1970.

Два слова о Миллере-художнике. Живописью он занимался практически всю жизнь, особенно много в зрелые годы, и писал о ней и своей художнической практике, начиная с «Черной весны», романа первой «тропической» трилогии. Если музыкальное образование Миллер все же получил, то художником он, конечно, был (во многом сознательно) непрофессиональным. Тем не менее существуют два музея живописи Миллера, в США и в Японии, его работы пользуются успехом у коллекционеров, выставляются на аукционах.

Генри Миллер и Хироко Токуда (Хоки)

Сначала сломанный палец ноги, потом — разбитый лоб и наконец — разбитое сердце. Но, как я уже где-то сказал, человеческое сердце разбить нельзя. Это только *кажется*, что оно разбито. На самом деле страдает душа. Но и у души достаточно сил, и, если захотеть, можно ее воскресить.

Так или иначе, сломанный палец будил меня всегда в три утра. Колдовской час — потому что именно в это время я больше всего думал о ней, о том, что она сейчас делает. Она была дитя ночи и первых проблесков зари. Не ранней пташкой, которая клюет, но ранней пташкой, чья песня рождает смятение и панику. Пташкой, роняющей крохотные семена тоски на твою подушку.

В три утра, когда отчаянно влюблен и гордость не позволяет воспользоваться телефоном, особенно если подозреваешь, что ее нет дома, хочется наброситься на себя и ужалить, как скорпион. Или писать ей письма, которые никогда не отправишь, или мерить шагами комнату, проклинать и умолять, напиться или сделать вид, что покончишь с собой.

Какое-то время спустя вся эта бодяга тебе надоедает. Если ты творческая личность — помни, в такой момент ты просто полное ничтожество, — то спрашиваешь себя, нельзя ли что-то извлечь из своего страдания. Именно это в один прекрасный день и случилось со мной часа в три утра. Я вдруг решил взять краски и изобразить свои мучения. Только сейчас, когда я пишу эти строки, до меня наконец дошло, какой, должно быть, я эксгибиционист.

Что и говорить, не всякий поймет, что в этих ошалелых акварелях я изобразил страдание. Кое-кто будет дико смеяться, глядя на них, вы и сами знаете. Смехом, от которого разрывается сердце. Но весь тот бред, который они будут нести, откуда он, если не от извращенного чувства юмора?

(Может, это началось давным-давно, с другой, с первой, для которой я купил свой первый букетик фиалок, и когда хотел протянуть его ей, цветы выскользнули из руки, и она нечаянно (?) наступила на них и раздавила. Такие пустяки способны здорово расстроить, когда молод.)

Теперь я, конечно, уже не молод — отчего все расстраивает еще больше. И, нет нужды объяснять, кажется еще более нелепым. Но только, запомните

мои слова, когда дело касается любви, ничто, никто, никакое положение не могут быть слишком нелепы. Единственное, чего нам всегда недодают, — это любовь. Единственное, чего мы всегда недодаем, — любовь.

«Любовь не должна умолять или требовать...» (Герман Гессе). (Окончание цитаты приведу позже. Я написал ее у себя на стене, так что не боюсь забыть.) Да, на это короткое высказывание, которое кому-то может показаться банальным и затертым, я случайно наткнулся в самый критический момент.

«Любовь не должна умолять или требовать». Это все равно что заставлять человека лезть по стремянке со связанными руками и ногами. Нужно претерпеть адские муки, прежде чем сможешь принять столь великую истину. Циник скажет, что это относится к святым или ангелам, а не к простым смертным. Но ужасная правда состоит в том, что как раз невозможное мы, простые смертные, и должны совершить. Это нам искушение показывает путь к спасению. Это мы должны пройти сквозь адское пламя — не для того, чтобы стать святыми, но чтобы стать окончательно и навечно людьми. Это мы, со всеми нашими недостатками и слабостями, вдохновляем на создание великих шедевров. Мы внушаем надежду, даже творя зло.

(Аминь! Конец каденции!)

Итак, мы имеем знаменитого, по общему мнению, старика (семьдесят пять, не меньше!), который домогается юного воплощения неуловимой мечты. Старик очень романтичен, юная певунья — существо довольно практичное. Она должна быть практичной, потому что ее дело — вызывать в мужчинах любовь, заставлять их совершать глупости, покупать дорогие платья и драгоценности. Сердце у нее стало каменным — не в Сан-Франциско, а в Синдзюку, Акасака, Сиёдаку[1]* и тому подобных местах. То есть в ту пору, когда она начала зарабатывать свой хлеб насущный.

Старик (c'est à dire moi, Monsieur Henri[1]) уже репетировал эту пьесу почти сорок лет назад. Ему бы сыграть ее без подсказки. Подобрать мелодию на слух. Но он принадлежит к тому роду людей, которых опыт ничему не учит. И он не сожалеет о своей слабости, потому что душа не извлекает уроков из опыта.

Ах, «*душа*»!!! Сколько писем написал я, разглагольствуя о душе! Сомневаюсь, что в ее языке есть слово для обозначения подобного предмета. Для сердца, да, такое слово у них есть, но для души?.. (Во всяком случае, хотелось бы верить.) И все же, едва я это сказал, как тут же вспомнил, что как раз в ее «душу» я и влюбился. Само собой разумеется, она этого не поняла. Видимо, только мужчины рассуждают о душе. (Заговорить о душе с женщиной — верный способ потерять ее.)

А теперь немного поговорим о дьяволе, да будет благословенно его имя! Ибо без него наверняка не обошлось. Могу уточнить: еще как не обошлось. (Извините, если я напоминаю вам Томаса Манна.) Искуситель, насколько понимаю, — это тот, кто говорит: «Не доверяй своим инстинктам. Будь осторожен с интуицией!» Он хочет, чтобы мы оставались людьми-слишком-людьми-во-всем. Если собираешься совершить безрассудный поступок, он подталкивает тебя к пропасти. Он не дает тебе свалиться в бездну — просто подводит к краю. И вот уже ты в его власти. Я хорошо его знаю, потому что часто имел с ним дело. Он получает удовольствие, глядя, как ты идешь по канату. Он позволяет тебе оскальзываться, но не допускает, чтобы ты упал.

Я, конечно, говорю о дьяволе, который сидит в ней. Это и делало ее такой интригующей, хотите верьте, хотите нет. По мне, душа у нее была ангельская, сущность же, по крайней мере, когда она проявляла ее, — дьявольской. Из каких ингредиентов она состоит, часто спрашивал я себя. И каждый день отвечал по-разному. Иногда я говорил себе, что все дело в ее расе, происхождении, наследственности, в войне, в бедности, в недостатке витаминов, недостатке любви, во всем, что угодно и что только можно предположить. Но это не помогало понять ее. Она была, если можно так выразиться, insolite[2]. И за-

---

* Цифрами в квадратных скобках отмечены слова или имена, комментарий к которым см. после текста Генри Миллера. — *Прим. переводчика.*

[1] То есть я, мсье Генри (*франц.*).

[2] Необычная (*франц.*).

чем нужно было накалывать ее на булавку, как бабочку? Разве недостаточно того, что она была собой? Мне этого было недостаточно. Она должна была быть чем-то большим или меньшим. Чем-то, что я смогу понять, объяснить.

Как же глупо это звучит. Все, похоже, ее «раскусили», кроме меня. Для меня же она оставалась загадкой. Прекрасно зная себя, я пытался себя убедить, что с женщинами у меня всегда происходит такая история. Слишком я люблю недостижимое! Но это не сработало, концы не сходились. Она была, как одно из тех чисел, которые ни на что не делятся. Из нее нельзя было извлечь квадратный корень. И тем не менее, как я сказал, другие могли ее вычислить. По правде сказать, они пытались объяснить ее мне. Бесполезно. Всегда у меня получался остаток, с которым неизвестно было, что делать.

Той улыбкой, которою она изредка одаривала меня, особенной, предназначенной словно мне одному, она, как я постепенно стал замечать, могла улыбаться чуть ли не любому — если была в настроении или что-нибудь хотела получить. И я приходил снова и снова, только чтобы увидеть, как она раздаривает эти свои улыбки! Куда приходил? Конечно, в бар, где она пела по ночам и расточала свои чары. (Тот же прием я использовал с другой, что заставляла своих клиентов «улетать» в рай и дальше. Ей нравилось танцевать со *мной*, с вечным голым королем, несчастным простачком!)

Старик! Как он раним! Как жалок! Как нуждается в любви — и как легко принимает поддельную любовь за настоящую! И тем не менее, все, как ни странно, кончилось не так, как вы ожидаете. В конце концов он завоевал ее. Вернее, он так считает. Но это уже другая история.

Все вечера я проводил в баре. Иногда мы сперва обедали — наверху. Я смотрел, как она ест, с таким же вниманием, с каким позже слушал, как она играет и поет. Часто я заявлялся в бар, когда там еще не было посетителей. Как одиноко чувствуешь себя и как восхитительно, когда все внимание уделяется только тебе! (Окажись на твоем месте кто-то другой, такое же внимание уделялось бы ему. Кто проворен, тот доволен.)

Вечер за вечером все те же песни — как можно петь одно и то же и не сойти с ума? И при этом всегда с чувством, словно раскрывая всем душу. Такова жизнь артиста, повторял я себе. Все те же мелодии, те же лица, те же аплодисменты — и та же головная боль. Будь у меня возможность, я бы все изменил. Наверняка она сыта по горло, так я думал.

Чтобы артисту осточертела его забава, такого никогда не бывает. В худшем случае, ей становилось скучно. Но это всегда быстро проходило. Жизнь без бурных приветствий, без аплодисментов была для нее бессмысленной. Она должна была видеть это море лиц: тупых, дурацких, пьяных — не важно! Главное — лиц. Обязательно должен быть идиот с сияющими глазами, который, появившись в первый раз, со слезами на глазах вопит: «Ты потрясающа! Ты великолепна! Пожалуйста, спой эту песню еще раз!» И она споет ее еще раз, будто бы для него одного, но больше — ни за что. И если это человек состоятельный, обувной фабрикант, например, он пригласит ее на скачки. И она примет приглашение с таким видом, словно ей оказали великую честь.

Сидя у стойки и изображая мистера Никто, я сторонним прозорливцем наблюдал изнанку всего этого шоу. Забывая, конечно, что мне тоже отведена в нем роль, и, может быть, роль самая печальная. Один за другим они исповедовались мне, говорили, как сильно ее любят, а я, прикидываясь невозмутимо равнодушным, выслушивал их с неизменным сочувствием и пониманием.

«Любовь должна быть сильной, чтобы суметь стать непреложным фактом...» (Герман Гессе).

Однако сперва нужно научиться сражаться с силами, которые властвуют над основанием позвоночника, то есть с зятьями и невестками Кундалини[2].

«Доброе утро, фрекен, вы разрешите мне вас ущипнуть?» (Вопрошает мое alter ego, герр Нагель [3].)

Все те чудесные мелодии крутятся у меня в башке, пока такси кружит по улицам. «Что тебе спеть? Что тебе больше нравится?» Ну прямо мадам Якудза, умоляющая пьяного мужа, главаря банды, разрешить ей снять с него ботинки. Почему бы не «Ирландца с улыбчивым взглядом»? Или «Озера, долины Кил-

ларни»? Что угодно, лишь бы там была улыбка, чтобы можно было изобразить, как я счастлив. «Есть улыбки, что дарят вам счастье, есть улыбки...» Можно и с малой толикой горечи, почему нет? Бывает, я столько улыбаюсь, что не могу согнать с лица улыбку, даже ложась в постель. Лежу, глаза закрыты, и улыбаюсь в ответ. Время от времени встаю и низко кланяюсь — кланяюсь невероятно смиренно. (В японском языке есть хорошее слово для такого поклона — не помню его сейчас.) Как бы то ни было, это дело не из легких. Зато отличная тренировка перед завтрашними неприятностями. Никогда не теряйте достоинства! И если ответом вам будут сомнения, возмущение, промедление, видения, лицемерие, или же колебания, или даже запор, продолжайте улыбаться, продолжайте кланяться.

Несмотря на всю ее изворотливость, всю легкомысленность и неискренность, я верил ей. Верил, даже когда знал, что она мне лжет. Потому что мог найти оправдание любой ее выходке, глупости, измене. Разве сам я не был тоже плутом, притворщиком, обманщиком? Если любишь, должен верить, а раз веришь, то понимаешь и прощаешь. Да, все это я мог, *кроме* одного — забыть. С одной стороны, я благородный остолоп, с другой — детектив, судья и палач. Я способен слушать, как покорный ребенок, и в то же время распевать «Янки Дудл денди»[4]. Я мог бы вспомнить фразу, которую не договорил несколько недель назад, и при желании завершить ее — с разными вариациями. Но сдерживал себя. Хотелось посмотреть, что вспомнит она, когда я вспомню, и я дожидался подходящего момента.

Но она не слишком стремилась вспоминать или помнить. Она постоянно открывала что-нибудь новое, как бы швыряя полной лопатой грязь в могилу прошлого. Наконец-то оно похоронено, давай танцевать! Теперь оно мертво, давай веселиться! «Что ты делаешь завтра? Я приду к тебе часа в четыре, хорошо?» — «Хорошо». Но завтра никогда не наступало. Всегда было вчера.

А еще было позавчера. Я имею в виду ее жизнь с другими, прошлые любови, так сказать. Почему-то все это, похоже, было погребено в гробнице памяти. Открыть ее можно было только с помощью динамита. Да и так ли было важно, так необходимо выяснять все это? «Любовь должна обладать силой и так далее и тому подобное». Может быть, мне только казалось, что я влюблен. Может, я был просто истосковавшимся одиноким простаком, от которого можно отделаться, припугнув игрушечным пистолетом.

Я пытался сообразить: когда я впервые почувствовал, что влюбился в нее? Не в первую нашу встречу, это точно. Если б я никогда ее больше не увидел, то ничуть бы не расстроился. Помню, как я удивился, когда назавтра или через день она позвонила. Я даже не узнал ее голос. «Привет! Это говорит твоя новая знакомая из Токио». Вот так все и началось. По телефону. Не могу понять, почему именно я удостоился звонка! Возможно, ей было одиноко. Она всего несколько недель как приехала из Японии. Может быть, кто-то проговорился, что я помешан на Востоке, в частности на восточных женщинах. И больше всего — на японках.

«Ты просто неравнодушен к ним, да?» — постоянно повторяет один мой приятель.

Думаю, что те, к которым я особенно неравнодушен, все еще остаются в Японии. Как говорит Лоуренс в «Сумерках в Италии»: «Отчаявшиеся отправляются в Америку». Есть люди, которые рождаются вне времени, и есть люди, которые рождаются вне стран, каст и традиций. Не то чтобы сами по себе, но — изгнанники, добровольные изгнанники. Они даже не всегда романтики, просто их ничто не держит. Я имею в виду — нигде.

Потом последовала бурная переписка. То есть писал я. Ее вклад составил полтора письма. Разумеется, всех моих писем она не прочла по той простой причине, что я не все их отослал. Половина их так и лежит у меня в затейливом старинном новоанглийском ларчике. На некоторых даже наклеена марка и стоит штемпель «срочно». (До чего будет трогательно, если кто-нибудь отправит их ей, после того как я окажусь на шесть футов под землей!) Тогда, перефразируя моего кумира, я смогу прошептать с высоты: «Моя дорогая коибито[5], какое наслаждение читать эти *рабу рёта* (любовные письма) из-за Господнего плеча». Как говорят французы: *Parfois il se produit un miracle, mais*

loin des yeux de Dieu[3]. Бога не интересуют чудеса. В конце концов, сама жизнь — одно длящееся чудо. Только когда безумно влюблен, ожидаешь чудес.

Dans mon âme je nage toujours[4].

А пока я брал уроки японского. Не у нее — ей всегда было некогда. Решив попробовать, насколько далеко я продвинулся, я совершил первую ошибку, сказав, что она ужасно выглядит. Я, конечно же, хотел сказать: «Ты прекрасно выглядишь». (Будто снова уронил фиалки, черт!) Одно я быстро усвоил: что деньги (канэ) — вещь благородная. Не просто «канэ», но «о канэ». (Частица «о» обозначает благородство.) С другой стороны, японский муж обычно говорит о жене: «Это безобразное, глупое, жалкое создание». Что, конечно, нельзя воспринимать буквально. Это такое извращенное свидетельство почтения, только и всего. В японском многое значит не то, что значит, многое надо понимать наоборот, но к этому быстро привыкаешь. Всякий раз, когда сомневаешься, говори: «Да!» и улыбайся. Никогда не показывай задние зубы — только передние, особенно если на них золотые коронки. Если встречаешь приятеля, у которого только что умерла жена или дочь, смейся. Это означает глубокое соболезнование.

Очень скоро я научился выговаривать: «бодзё но хито» — девушка, по которой я тоскую, и «бакари» — единственная на свете. Но это достижение не слишком помогло мне продвинуться в своих ухаживаниях.

По правде сказать, ничто не помогало мне особенно продвинуться. Я слишком рано обнаружил истинные свои намерения. Японская девушка, похоже, не так уж романтична. Мама-сан и папа-сан выбирают славного мужа для своей Чио-Чио-сан — человека из хорошей семьи, имеющего хорошую работу, хорошее здоровье и так далее. Предполагается, что Чио-Чио-сан очень нравится их выбор, что она очень им благодарна. Иногда бывает, что Чио-Чио-сан очень печалится. Иногда она совершает *сэппуку* — бросается в реку или с верхушки небоскреба. (Но не харакири.)

Генри-сан глубоко сочувствует японской женщине. Он готов жениться на *всех* японках, хоть кирэи[6], хоть кираи[7]. Все японки похожи на редкостные цветы — так думает Генри-сан. Генри-сан — дурень. Слишком романтичен, слишком доверчив, слишком легковерен. Он никогда не имел дела с японкой. Генри-сан начитался книг. Теперь Генри-сан встречает много японок. Он начинает понимать, что все они выглядят не на одно лицо, говорят, поступают и думают не на один манер. Некоторые из них очень уродливы, некоторые — очень вульгарны, некоторые — очень бестолковы, некоторые — очень глупы. Однако Генри-сан по-прежнему любит японку. Любит сильней, может быть, еще сильней, когда в ней течет малость еврейской, или корейской, или гавайской крови. Такой цветок экзотичней. Генри-сан всегда обожал экзотичных, загадочных женщин. Генри-сан по-прежнему все тот же бруклинский мальчишка. *Гомэн-насаи*[8].

Говорят, будто японский язык довольно путаный. Но ум у японцев очень ясный, очень острый, очень быстрый. Достаточно что-то сказать лишь один раз, и тебя поймут. Есть, разумеется, много такого, чего говорить нельзя ни в коем случае. Очень они нежные? Точнее будет сказать, обидчивые. Никогда нельзя быть уверенным, оскорбил ты кого-нибудь или нет. «Не обидел ли я вас?» — «Нет, не обидел». Глаза, часто бездонно-черные, говорят больше слов. Иногда лицо просто сияет, но не глаза. Глаза мрачноватые, черт!

Если бы возможно было выделить что-то одно, что меня в ней поражало, я назвал бы ее глаза. Сами по себе они не были такими уж необычными; зачаровывало или вызывало беспокойство то, что появлялось (или пропадало) в них. Всегда черные, иногда они могли полыхать, словно огонь, или просто тлеть, как угли. Или метать молнии. Или потухнуть, и тогда ее взгляд, обращенный в таинственные глубины души, становился абсолютно пустым. Но и веселые, они всегда хранили в себе скрытую печаль. Всегда хотелось защитить ее — но от чего? Она и сама не смогла бы ответить. Какой-то камень лежал у нее на душе, и уже давно, очень давно. Это чувствовалось и когда она пела. В тот миг, когда она

---

[3] Иногда он совершает чудо, но Бог этого не видит (*франц.*).

[4] В глубине души я постоянно испытываю блаженство (*франц.*).

открывала рот, она становилась другим человеком. И дело было даже не столько в том, что она, как говорится, пела с душой — а она это умела, — сколько в том, что пела сама ее душа. «Что за славное, прелестное создание», — часто слышал я вокруг. Это верно, если смотришь только на маску. Самый же глубинный ее состав был — кипящий вулкан. В душе ее властвовал демон. Он внушал ей то или иное настроение, направлял вкусы, желания, влечения и страсти. Должно быть, он с ранних лет завладел ею — «заякудзил», так сказать. (Разумеется, это всего лишь мое предположение.)

Некоторые песни она исполняла на обоих языках. Мне почему-то всегда больше нравился японский вариант. Возвращаясь домой, иногда слегка под мухой, я говорил себе: «Заведи лучше соловья и научи его петь по-японски». Точно так же не мучился я из-за того, как она смотрела на меня. Представлял, как тот соловей запоет «Унеси меня на луну»! А как приятно будет на тысячный раз свернуть ему шею и выкинуть в мусорный бак.

Все те же пьянящие, сентиментальные песенки каждую божью ночь — от мысли, что кто-то способен на такое, я не только терялся в изумлении, но чувствовал тошноту. Какое терпение нужно иметь! И притом какой быть нечувствительной. *Mais, comme on dit, les femmes n'ont ni goût, ni de goût*[5]. Как бы то ни было, невзирая на однообразие, невзирая на монотонность, я всегда ощущал себя морской звездой, плывущей в ледяной лунной росе. В жилетном кармашке у меня была своя *Orgue de Barbarie*[6]. Бубу, а может, Бобо всегда терпеливо ждал. Самым серьезным моим соперником был маджонг[9]. Кто бы мог поверить? Ради того чтобы ночь напролет играть в эту дурацкую игру, она могла пожертвовать всем, кроме, может, своего норкового пальто. Маджонг! *Ennui, douleur, tricherie, connerie, malaise, malheur, sommeil* и *caca partout*[7] — вот что я думал об этой игре. И это еще мягко выражаясь. Пока они стучат костяшками, некто в темном углу, клюя носом, насвистывает сквозь щербину в зубах «Японский мой дрёма». Все что угодно за игру в маджонг! Невероятно, но это так.

Я могу припомнить, когда все в этой стране помешались на чертовой игре — по-моему, это было в 1900 году. Именно что все — даже в Бруклине играли. Я, тогда совсем еще малец, любил перебирать и разглядывать костяшки. Я все-рьез думал, что родителям нравится изображать китаез. Оказалось, игра эта — для аристократов. Бедняки не могли приобрести набор для игры в маджонг. Бедняки не говорили по-китайски или по-японски. Так или иначе, повальное увлечение длилось не очень долго. Оно ушло вместе с увлечением фикусами и салфетками на спинках кресел. К сожалению, в те времена не было ни снотворных, ни бодрящих таблеток. Утром надо было идти на работу, болит у тебя голова или нет. Алка-зельцер еще не изобрели. И люди не выписывали чеки, чтобы оплатить проигрыш.

Вернемся в бар... У него, конечно, были свои святые покровители, или, пользуясь современным жаргоном, лакомки папашки, богатенькие стариканы. Вечная слишком знакомая отговорка: «Да им ничего такого не нужно, они безобидные». Как будто тем доставляло радость платить за иллюзию траха. Все на вид почтенные граждане, предположительно кастраты. У всех не глаза, а телескопы, а в штанах муравьи. Все грезят в тональности си минор. Если, как сказал Виктор Гюго, «бордель — это место, где убивают любовь», то бар с пианистом — передняя дворца мастурбации. Потом, эти безумные сентиментальные любовные песенки — и все записаны у нее в книжке: по-английски, по-японски, по-испански, по-итальянски, по-французски... «Что теперь, любовь моя?», «Ты мой кумир, моя радость и страсть», «Когда станет одиноко и печально, позвони. Хотя, может, поздно будет, просто позвони!», «Всем сердцем люби меня!», «Хочу, чтоб ты любила», «Любовь — как солнце», «Люби меня, и весь мир станет моим», «К нам пришла любовь», «Не могу я тебя разлюбить», «Это должен быть он — и его я люблю», «Всю меня — почему не взять всю меня?», «На свете не было сильней такой любви — любви моей», «Ты все для меня», «Когда ушел ты», «Я могу тебе дать лишь любовь», «Далекая мечта», «Давай притворимся», «Про-

---

[5] Но, как говорится, у женщин ни чутья, ни вкуса (*франц.*).

[6] Шарманка (*франц.*).

[7] Скучища, мука, шулерство, идиотизм, болезнь, беда, сонное зелье... сплошная кака (*франц.*).

щай, моя черная птица!», «Очарование», «Страстный взор». Добавьте запор и сомнение, обещания и стенания, жжение и Святой Профсоюз Машинистов железных дорог. Вычтите ночную бабочку и разделите на Синюю птицу. A la fin ce fût déplorable![8] Иными словами, «Ичику и Каламазу»[10]. Или по-японски — «Аиситэ ру»! («Я тебя люблю»).

В общем, проблема была все в той же старой заплетающейся безумной мольбе о любви. «Я люблю тебя!» Сказать это на языке, которым пользуешься каждодневно, все равно что ничего не сказать. (Кто б, например, мог подумать, что так красиво — «оманко» — японцы называют шахну?) А сказать по-японски было *нельзя*, потому что не пришло время. *Любить*. «Легче сказать, чем сделать», — ответила она по телефону. Общий смысл был таков: сперва женись, а потом говори о любви. А между тем каждый вечер в баре только и слышно было: любовь, любовь, любовь. Из рояля текли реки любви, пел соловей в ее горле — и все о любви среди роз. К часу ночи заведение дымилось от любви. Уже и тараканы вусмерть перетрахались между клавиш. Воистину любовь. Сладостная смерть. По-японски звучит еще сладостней: *«Дзокораку одзё»*.

Под ее густо накрашенными ресницами блуждала тень улыбки. И под улыбкой таилась печаль ее расы. Когда она стирала краску, оставались два черных провала, заглянув в которые, можно было увидеть воды Стикса. Ничто не всплывало на поверхность. Все радости, скорби, мечты, иллюзии были спрятаны в бездонной глубине подземной реки, в tohu bohu[11] ее японской души.

Ее черное, тягучее молчание было для меня красноречивей любых слов. Еще оно было пугающим, потому что говорило о полной бессмысленности всего сущего. Так есть. Так было всегда. Так всегда будет. Что теперь, любовь моя? Ничего. Nada[9]. В начале, как и в конце, — безмолвие. Музыка — это пулемет, насквозь прошивающий безликую душу. Сутью своей она ненавидела музыку. Суть ее составляла одно целое с пустотой.

«Вечная любовь под звуки боссановы»

Итак, после нескольких подобных месяцев из-за саднящего пальца, из-за писем, оставшихся без ответа, из-за бесплодных разговоров по телефону, из-за маджонга, из-за ее лживости и двуличности, фривольности и фригидности горилла отчаяния, в которую я превратился, вступила в схватку с дьяволом по имени Бессонница. Шаркая по квартире в три, четыре или пять утра, я начал писать на стенах несвязные фразы, что-нибудь вроде: «Мне все равно, что ты молчишь; я тебя перемолчу». Или: «Когда заходит солнце, мы считаем мертвых». Или (с любезного разрешения приятеля): «Если ты меня еще не нашла, то и не станешь искать». Или, по-японски, сводки погоды, передаваемые из Токио: *«Куморё токидори амэ»*. Иногда просто: «Покойной ночи!» (*«О ясумина-саи!»*). Я почувствовал, как во мне пускает ростки зародыш нового безумия. Иногда я шел в ванную и строил рожи перед зеркалом, до смерти пугаясь самого себя. Иногда просто сидел в темноте и умолял телефон зазвонить. Или нудно убеждал себя: «Табачный дым ест тебе глаза». Или вопил: *«Merde!»*[10]

Вполне допускаю, что мои переживания — это самое лучшее, что было во всей той истории, правда! Но кто может сказать наверняка? Я уже проходил через подобное, причем десятки раз, и однако всякий раз оно было новым, непохожим, еще мучительней, еще невыносимей. Мне говорили, что я прекрасно выгляжу, что молодею с каждым днем и прочую подобную дребедень. Никто не знал, что в душе моей засела заноза. Никто не знал, что я погружен в вакуум на атласной подкладке. Никто, видно, не понимал, в какого кретина я превратился. Но я это знал! Я становился на колени и искал муравья или таракана, чтобы выговориться. Я устал говорить с самим собой. То и дело я снимал телефонную трубку и притворялся, что говорю с ней — не иначе как через океан. «Да, это я, Генри-сан, я в Монте-Карло (или Гонконге, или в Веракрус, какая разница). Да, я здесь по делам. Что? Нет, только на несколько дней. *Ты меня слышишь?* Что? Алло, алло...» Нет ответа. Связь прервалась.

Это ж просто смех — для того, у кого твердый характер. В моем возрасте по-

---

[8] Плачевный конец! (*франц.*).

[9] Ничего (*исп.*).

[10] Дерьмо! (*франц.*).

лагается быть экспертом в таких делах. Даже Байрон с его изуродованной ногой не мог бы придумать больше способов самоистязания, чем романтический идиот, в какого я превратился. Я способен был, стискивая одной рукой живот, чтобы внутренности не вывалились, другой жонглировать шариком для пинг-понга. (Кстати, о шарах. Говоря о тестикулах, японцы не удовлетворяются простым: «яйца» — они у них «римтама», или золотые яйца.) Как деньги (канэ), о чем я уже говорил. Никогда — «грязные деньги», только «достопочтенные деньги» (О канэ). Что ж, если не научился ничему другому, то хотя бы стал немного разбираться в японском. (Частные уроки. Но давала мне их не *она*.) И чем больше я разбирался в японском, тем меньше понимал японцев — то есть их образ мысли, их душу, их Weltanschauung[11]. Понимая язык, ни с чем не мог его отождествить. Время от времени казалось, что я нашел ключ. Например: «*Аса-хи*» — это утренняя газета. «*Аса мара*» — утренняя эрекция. «*Акагаи*» могло означать как жирную устрицу, так и жирную шахну, смотря что вы предпочитаете. Но опасайтесь сказать: «*Аиситэ ру*» («Я люблю тебя»)! Лучше «Отче наш» прочитать, нежели преждевременно сказать: «Я люблю тебя». Однако улыбаться — всегда безопасно. Особенно когда тебя унизили, оскорбили, растоптали твое достоинство. Острая боль пронзает тебя позже, когда меньше всего ожидаешь. Она входит между ребер, легко проскальзывает, как рука под складку кимоно. И когда он, клинок, поражает тебя, правильно будет сказать в ответ: «Как прекрасно!» Это будет оправданием не только множества грехов, но и множества преступлений.

Известно, что рай от ада отделяет только воображаемая граница. Блаженство и отчаяние — это Doppelgänger[12], то есть братья с единым телом. Любовь может быть тюрьмой без дверей или окон: ты волен войти в нее, но какая от этого польза? Зарождение ее может принести свободу или кошмар. Мудрость — плохой помощник, когда оказываешься в смирительной рубахе. Так есть. Так было всегда. Так всегда будет...

Когда не можешь избавиться от мыслей-вшей, копошащихся у тебя в мозгу, попробуй вальсировать в темноте. Или взберись на стремянку и напиши на потолке ее имя шрифтом Брайля. Потом, лежа в постели и закинув руки за голову, представь, что ты слеп к ее недостаткам, и благодари Всевышнего Будду за его милосердие и сострадание к твоим мукам. Вспомни все красивые слова, которые ты, быть может, говорил ей, и повторяй их, как литанию. Выложи козырь, что-нибудь вроде: «Спасибо, что все время звонишь мне, дорогая». Может быть, это не совсем по правилам, зато позволяет удержать их даже издалека. В бамбуковом лесу можно заблудиться, но всегда видишь звезды над головой. Небеса хранят дурня, но не дают ему расслабиться. Он думает, что придет завтра и все будет по-другому, но не будет ни завтра, ни по-другому — будет все тот же день, то же место, то же время. Все то же ненастье и видимость — ноль. Всегда. Но даже если не будет ни мира, ни Бога, ни солнца, он все равно надеется на чудо. Что он отказывается понимать, так это то, что чудо — это *он сам*.

Требует ли любовь, истинная любовь, полного самозабвения? На этот вопрос всегда непросто было ответить. Разве не свойственно человеку надеяться получить что-то в ответ, пусть самую малость? Разве обязан он быть суперменом или богом? Существуют ли пределы жертвенности? Возможно ли бесконечно истекать кровью? Некоторые говорят о стратегии, словно это игра. Не раскрывай карты! Не теряй голову! Отступай! Притворяйся, притворяйся! Даже если сердце твое рвется на части, никогда не выдавай истинных чувств. Веди себя всегда так, словно тебя ничего не трогает. Вот какого рода советы дают тому, кто погибает от безнадежной любви.

С другой стороны, как говорит Гессе: «Любовь должна быть сильной, чтобы суметь стать непреложным фактом. Потом она уменьшается до простого влечения и сама начинает возбуждать влечение».

А потом?

---

[11] Мировоззрение (*нем.*).

[12] Двойник (*нем.*).

А потом да поможет нам Бог, потому что *то*, к чему мы испытываем влечение, может быть, окажется нам вовсе не по вкусу. И то, чего мы так страстно добивались, может статься, потеряет свою притягательность. И возбуждаем мы влечение или испытываем его, все, что имеет значение, — это она, единственная на свете. «*Бакари*». Недостающая половина важней обретенного познания. Будды и Иисусы совершенны по рожденью. Они не ищут любви и не дарят любовью, потому что сами — любовь. Но мы, которые рождаемся снова и снова, должны открыть для себя смысл любви, должны научиться жить любовью, как цветы живут красотой.

Как замечательно, если бы ты только мог поверить в это, руководиться этим в своих поступках. На такое способен один дурак, последний дурак. Только он не задумается измерить бездну и обшарить небеса. Его простодушие служит ему щитом. Он не ищет иной защиты.

Каденция

А теперь несколько слов о репродукциях... Что это? То или сё? Или невесть что? Во всяком случае, нечто «единосущное» с развивающейся манией. Или, заимствуя выражение японского эстетика, лучше будет сказать: «Эскизы того, кое суть ничто».

Не будем класть под топор Красоту. Иллюстративный материал, который, повторю, единосущен с несуществованием предмета изображения, не претендует на красоту, интеллектуальность, безумие или на что-то еще. Он одной природы с текстом, и ключ к обоим — Бессонница. Некоторые иллюстрации — это и не акварели, и не рисунки, но просто слова, а часто — обычное «алле-оп» фокусника или бессмыслица. На одни уронила семечко птица, на другие попали капли songes[13], а на третьи — брызги mensonges[14]. Некоторые стекли с кисти розовым мышьяком, другие висели на мне тяжким грузом и появились как рубцы и синяки. Некоторые органичны, некоторые — нет, но мне хотелось, чтобы все они жили собственной жизнью в саду Абракадабры. Ни одну из них нельзя назвать действительно nature morte, то есть — кошерной. Всех их коснулось дыхание дьявола, и ничто не может их очистить, кроме лошадиной дозы лизола.

По сути они иллюстрируют изречение Блейка: «Тигры ярости мудрее лошадей учения». В своей «единосущности» они образуют занятный сплав страдания, лести, разочарования, меланхолии и полной бессмыслицы. В общем, та еще дребедень, к тому же фривольная.

В первое мое путешествие в Персию, примерно в 731 году до нашей эры, на меня произвела впечатление забытая магия, творившаяся посредством союза слов и фигур. Несколько веков спустя, путешествуя по Дальнему Востоку, я вновь был поражен браком между любовью, неземною любовью, и иллюзией. Одним словом, «единосущностью» экстаза и вечной tohu bohu, что впоследствии должна была символически выразить несбыточная мечта. Миллиард лет спустя, все еще находясь между раем и адом, я открыл истинный смысл section d'or[15], которое столь долго держало в заблуждении древних, что в Средние века бразды правления перешли к Иерониму Босху, иногда называемому Джеромом Босхом.

Многое из той техники, тех приемов, что были усвоены мною за время пребывания между мирами, я смог использовать в нынешней своей инкарнации. Я научился, так сказать, впрягать в телегу невежества лошадей наглости. И был готов стать непризнанным акварелистом.

Первые мои опыты, предпринятые еще в утробе, оказались не слишком обескураживающими. Там, в материнской утробе, выстроившись, как папские герольды, висели они на уютных стенках матки. Ночами, когда не отвлекала музыка журчащих вод (иными словами, материнское пипи) или размышления над премудростями Талмуда, читавшегося мне для внутриутробного образования, я

---

[13] Сны (*франц.*).

[14] Фантазии (*франц.*).

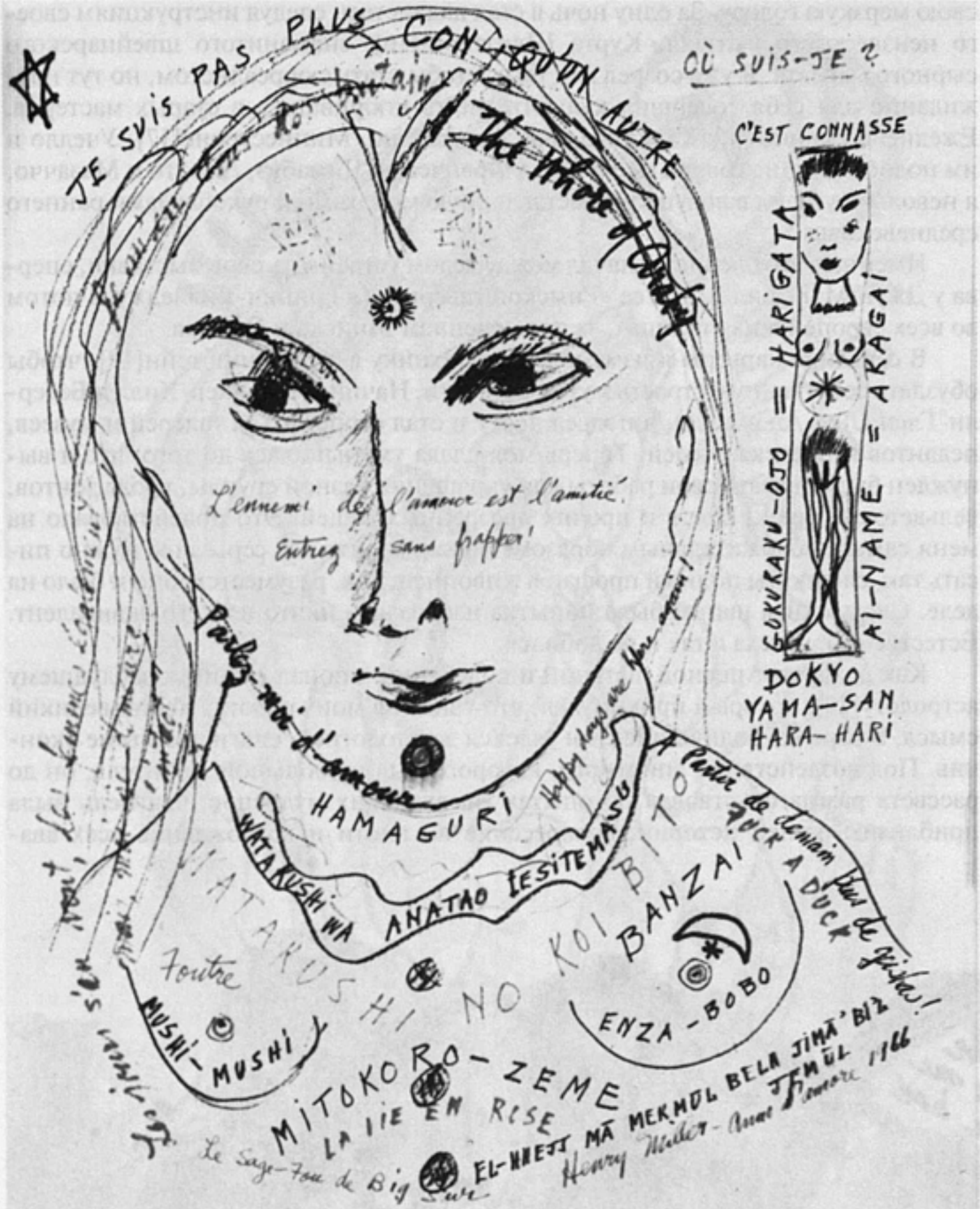
[15] Золотое сечение (*франц.*).

блаженно покачивался в гамаке матки и, радующийся эмбрион, любовался своими произведениями.

Для меня мои картины были полны вавилонского очарования. Как я сказал в начале, они были ни то ни сё, невесть что. Они просто были. И думаю, такими и хотел видеть их Вельзевул. Ведь все-таки я был не Сезанн, ищущий золотые яблоки Гесперид.

По правде сказать, на том сроке я еще даже не решил, кем стать: мальчиком или девочкой. Я был безупречен и двупол. Я также не определился, кем мне вылупиться из кокона: то ли бабочкой, то ли моржом. Помню, меня приводили в отчаяние мои музыкальные наклонности. Наклонности, которые со временем должны были стать причиной многих бедствий. Да, тогда я и представить не мог, какие осложнения грозят тому, кто заразится Хумпердинком[12], Палестриной[13], Гатти-Казаццой[14] и целым выводком их потомков-полифонистов. Жизнь еще была на распутье, когда Венера с Сатурном делали вид, что танцуют менуэт на звездной лужайке Зодиака. Соборы еще только грезились, трубадуры и матадоры, как и Леда и Лебедь, еще не приступили к репетициям своих нечестивых amours. То было царство любви, и неведения, и глупости; ангелы весело отплясывали на булавочных головках суеве-

Здесь и далее — акварели Генри Миллера из цикла «Бессонница».



рия, но секс пребывал в другом месте, может быть, в черной дыре Калькутты. В итоге: *вечные забавы и шутки*.

Примерно в то время все и началось: игра в самоубийство, обучение ораторскому искусству, близкое к одержимости увлечение Джокондой, бегство в Царство сна, принятие волшебной палочки и выбор между Мари Корелли[15] и Петронием Арбитром. Неожиданно на горизонте появляется Тёрнер, молочно-белый, как Буцефал, плещущийся в розовых омлетах и архитектурных акварелях. Кости брошены. Время покидать уютную утробу. Время взять в руки кисть — сначала как шарлатан, потом как entrepreneur[16] и, наконец, как маэстро-авантюрист, влюбленный в тирский пурпур, желтый крон и средиземноморскую лазурь.

Идти наперекор канонам, предписаниям и рекомендациям, установленным Королевской академией искусств, было проще простого. Или не был я вскормлен хаосом, неведением и блаженством? Kultur[17] я проглотил залпом, постоянно держа револьвер под рукой на тот случай, ежели она осмелится поднять

[16] Антрепренер (*франц.*).
[17] Культура (*нем.*).

свою мерзкую голову. За одну ночь я стал дадаистом, следуя инструкциям своего неизвестного учителя, Курта Швиттерса[16], знаменитого швейцарского сырного магната. Я уже созрел для того, чтобы стать сюрреалистом, но тут неожиданно для себя совершил кульбит, опять втюрившись в старых мастеров. Ежедневно якшаясь с Карпаччо, фра Анджелико, Миннестроне[17], Учелло и им подобными, не говоря уже о делла Франческа, Чимабуэ, Джотто и Мазаччо, я невольно угодил в ловушку, расставленную монахами и рукоблудами раннего средневековья.

Именно в этот период я начал между делом устраивать свои выставки, сперва у Джун Мэнсфилд[18] в ее «Римской таверне» (в Гринич-Вилледж), а потом во всех европейских столицах, за исключением Минска и Пинска.

В середине карьеры я изменил свою технику а-ля Рубинштейн[19], чтобы обуздать собственную страсть к утонченности. Начиная с Банкер-Хилл и Беверли-Глен (Лос-Анджелес), я подвел черту и стал сторониться галерей и музеев, педантов и предсказателей. Теперь моя слава уменьшилась до того, что я вынужден был отдавать свои работы для украшения разной ерунды, вроде зонтов, вельветовых брюк, бритв и прочих презренных вещей. Это подействовало на меня самым положительным образом. Я открыл, что все серьезное нужно писать так, словно ты полный профан в живописи, как, разумеется, оно и было на деле. Следующим шагом была попытка изобразить ничто или его эквивалент. Естественно, успеха я так и не добился.

Как раз в этот период шатаний и колебаний я попал в лапы к заблудшему астрологу[20], который прикинулся, что увидел в моих работах некий великий смысл. В сорочке родившийся, он увлекся эсхатологией, еще и школы не окончив. Под воздействием спиртного, которого был не большой любитель, он до рассвета разглагольствовал об опытах гималайских мудрецов, чья цель была приблизить конец истории, воскресение во плоти и возрождение всех ава-

тар[21], от первой до последней. Под его руководством я научился писать не только левой рукой, но и с завязанными глазами. Теперь меня бросает в дрожь, стоит лишь вспомнить о результатах, достигнутых благодаря советам этого страстного любителя эсхатологии. Впрочем, одной цели он-таки добился, а именно: освободил меня от пут перфекционизма[22]. С этого момента мне была прямая дорога к гнезду соловья.

Мой угуису, как японцы называют соловья, имел не только прекрасный голос, но еще и пристрастие к укиё[23], сабу-сабу[24] и самым темным глубинам древнеанглийского языка. Трудно было придумать что-нибудь такое, чего она еще не видела, о чем еще не читала или не слышала. Ночью, когда она исчерпывала свой репертуар, я ложился спать, мурлыча какую-нибудь из сентиментальных песенок, которыми она заражала меня. («На свете не было сильней такой любви — любви моей».) Перед рассветом я вскакивал со своего ложа экстаза и писал акварелью, чтобы вечером принести картину ей. Я еще не достиг стадии Бессонницы. Это все были плоды эйфории, время от времени прерывавшейся хмельным сном, в котором видение архетипической матери чудовищным образом смешивалось с видением соловья.

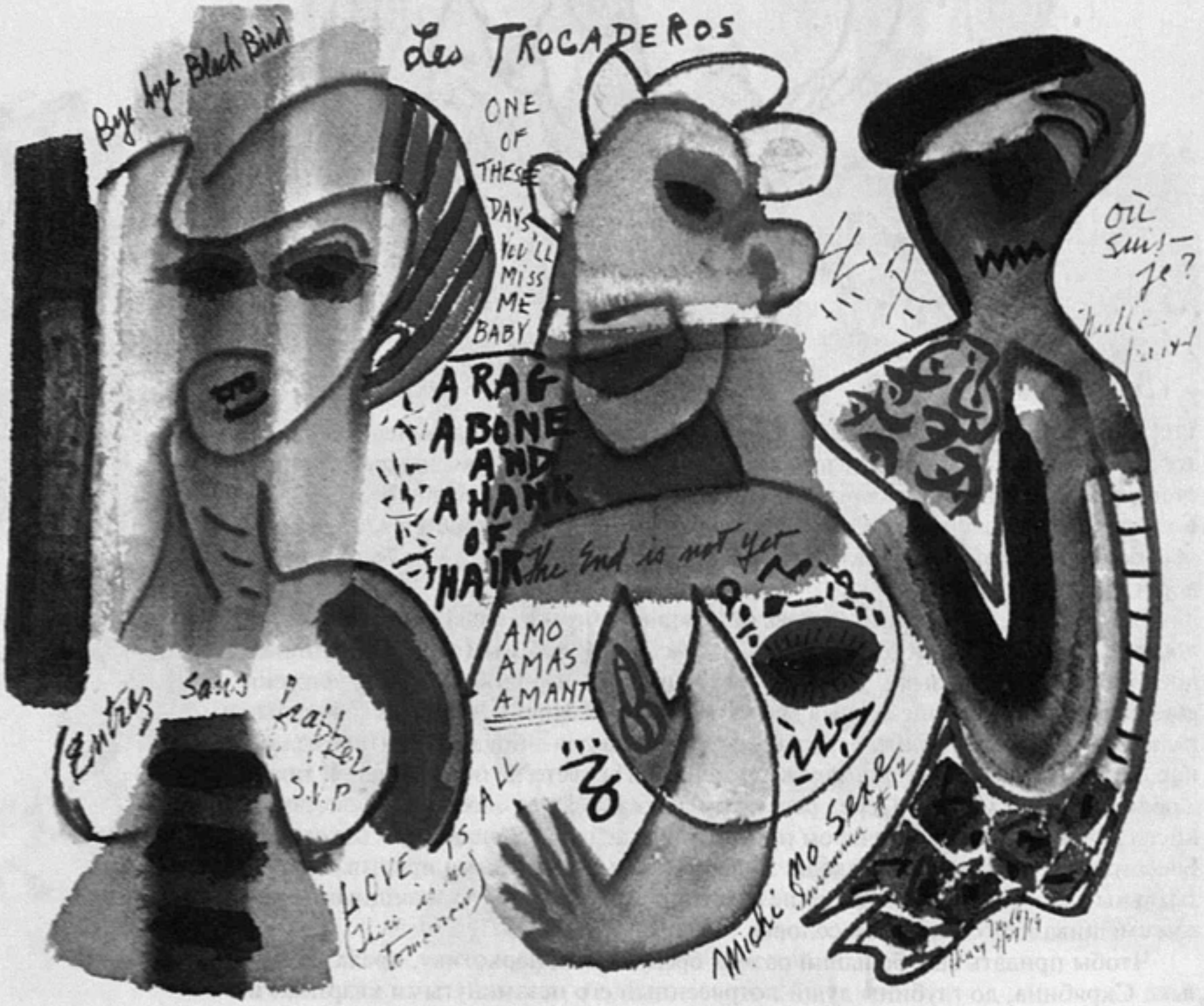
Чтобы придать еще больший размах бреду, я, как наркотику, предался музыке Скрябина, до глубины души потрясенный его незамкнутыми квартами и

радужно-кокаиновыми сверкающими эффектами в верхних обертонах. Одновременно я взялся перечитывать романы Кнута Гамсуна о безответной любви, особенно его «Мистерии». Я вновь представлял себя еще одним герром Нагелем со скрипичным футляром, набитым грязным бельем. Направляясь на ежедневное свидание, я повторял его памятные слова: «Доброе утро, фрекен, вы разрешите мне вас ущипнуть?» Любого пустяка достаточно было, чтобы я завелся, даже японского календаря. Я был как заколдован, ослеплен. Я дошел до того, что даже купил майоликовый ночной горшок, которым так и не воспользовался. Бреясь, корчил рожи своему отражению, просто чтобы доказать себе, что могу казаться сумасшедше счастливым, если захочу.

Кончилось все сломанным пальцем, воображаемыми телефонными звонками — и Бессонницей. Я уже созрел для того, чтобы уподобиться Сведенборгу, иными словами, превратиться в мистико-скорбную Gestalt[18]. Стая ангелов кружила вокруг меня, как пьяные голуби. Я заговорил, свободно и грамматически безупречно, на языках, которые давно забыл. До и после завтрака я ходил в синагогу, где меня исповедовал покойный Ваал Шем-Тов[25]. За ланчем встречался с Гаспаром Из Тьмы[26], облаченным в костюм Жиля де Реца. Одной ногой я стоял на лестнице Иакова, другая же тонула в выгребной яме. Короче говоря, я готов был расползтись по швам.

В таком вот дисгармонически-демоническом состоянии начал я писать свои акварели, сочетающие слово и образ, которые, как я уже сказал, ни то ни сё, невесть что, но «единосущны», «проникновенны и непристойны». Именно при этом состоянии духа Синяя птица и ночная бабочка соединились в блажен-

[18] Фигура (*нем.*).



ном союзе, и помогали им гурии, дивы и одалиски. Это случилось в ночной час, колдовской час, когда Дракон пересекает круг небесной сферы и трансвеститы начинают подражать чувственной любви. Жажда совершить нечто insolite и нелепое достигла апогея. Я видел себя не иначе как старым конем, каким-нибудь одром; вот он поднялся на дыбы, из ноздрей пышет пламя. (А мой угуису? Возможно, она полировала в это время ногти или занималась тем, что переводила заработанные за ночь доллары в воображаемые иены.) Как бы я ни представлял ее себе, это служило мне отличным раздражителем и изощряло словарь. Рисуя, я говорил с ней по-японски, на урду, чокто[27] или суахили. Я одновременно превозносил и поносил ее. Иногда, равняясь на Босха, я, как истинно посвященный, изображал ее внутри песочных часов, где кишели пауки, мотыльки, муравьи и тараканы. Но в любом окружении вид у нее был ангельский, невинный и загадочный.

В пять утра смятение обычно проходило, и это было сигналом бросать кисть и принимать снотворное. Я забывался легким сном, продолжая и во сне писать слова и образы или придумывать бессмысленные кроссворды. Порой я пытался составить астрологическую таблицу себе на грядущие месяцы, но без успеха. Постепенно мысль об аниме, ее аниме, постоянно преследовавшая меня, умерла от истощения. Вместо еженощной мазни я пристрастился к игре на рояле, начав с Черни и продолжив Лешетицким и его однокорытником лордом Бузони[28]. Я все транспонировал в фа-диез-минорную тональность и от усердия обломал себе ногти. В той же манере я наконец изгнал из себя диббука[29] и убрал его в архив. Я научился жить с Бессонницей и даже извлекать из нее пользу. Напоследок осталось освободить соловья из золоченой клетки и спокойно свернуть ему шею. После этого мы жили долго и счастливо, как бывает при настоящей любви.

Комментарий

1. Синдзюку и Сиёдаку — районы Токио, Акасака — город на юго-восточном побережье Хонсю.

2. Кундалини — букв. «змея» (*санскр.*) — витальная (сексуальная, творящая) сила, которая, согласно одному из важных положений шактизма (частично заимствованному из философии йоги), дремлет в основании спинного мозга, свернувшись кольцом вокруг лингама, покуда не пробуждается к действию, например, посредством йоги.

3. Герр Нагель — Юхан Нагель, главный герой романа Кнута Гамсуна (1859—1952) «Мистерии».

4. «Янки Дудл денди», или просто «Янки Дудл» — песня, известная в США с 1700-х годов. Во время войны за независимость американских колоний британцы пели ее, высмеивая солдат Новой Англии, тем, однако, веселая песенка настолько понравилась, что они взяли ее на вооружение... За три столетия мелодия и слова песни не раз менялись (существует до ста девяноста ее куплетов). Каноническая версия мелодии и текста опубликована в 1890 году композитором Джоном Филипом Соузой в сборнике американских патриотических песен и является на сегодня наиболее известной.

5. Коибито — возлюбленная (*япон.*).

6. Кирэи — безобразный (*япон.*).

7. Кираи — красивый (*япон.*).

8. Гомэн-насаи — извините, пожалуйста (*япон.*).

9. Маджонг — китайское домино.

10. «Ичику и Каламазу» — то есть «Певица и мираж». «Ичику» — мюзикл, в котором в 1920 году на Бродвее дебютировала Грейс Мур — чрезвычайно популярная в 1920—1930-х годах певица и актриса; Каламазу — город в штате Мичиган на одноименной реке, индейское название которой означает среди прочего «мираж».

11. ...в tohu bohu... — то есть «в безвидности и пустоте». Правильное написание: «тоху вабоху» (*евр.*) — «безвидна и пуста» (Быт. 1, 2-4).

12. Энгельберт Хумпердинк (1854—1921) — немецкий композитор, находившийся под влиянием Вагнера, которому помогал ставить «Парсифаля» в

Байрейте; известен главным образом оперой «Гензель и Гретель», первой постановкой которой дирижировал Рихард Штраус.

13. Джованни Палестрина (ок. 1525—1594) — итальянский композитор, глава римской полифонической школы.

14. Джулио Гатти-Казацца — итальянский композитор и дирижер; в 1908—1933 годах возглавлял «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке.

15. Мари Корелли — псевдоним английской писательницы Мэри Маккей (1855—1924) — автора многочисленных и чрезвычайно популярных в свое время романов в жанре мелодрамы.

16. Курт Швиттерс (1887—1948) — немецкий дадаист — художник и поэт, стоявший особняком от берлинского кружка дадаистов. Пионер техники коллажа с использованием предметов ежедневного обихода (т.н. «мерц») и создатель первого образца пространственно-ансамблевой скульптуры («Мерцбау I», 1920—1936), особенность которой в том, что зритель находится внутри нее, а не снаружи, как обычно. С приходом к власти в Германии нацистов эмигрировал сначала в Норвегию, а позже в Англию.

17. Миннестроне — несуществующая фигура. Шутливое имя образовано от названия знаменитого итальянского супа минестроне.

18. Джун Мэнсфилд — вторая жена Генри Миллера (с 1924 по 1934 год).

19. Речь идет об Артуре Рубинштейне (1887—1982), польско-американском пианисте-виртуозе, многими считающемся самым выдающимся исполнителем XX века.

20. Очевидно, имеется в виду Конрад Морикан, о котором Генри Миллер пишет в своей книге «Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха».

21. Аватара (нисхождение — *санскр.*) — в индуизме воплощение божества (Вишну) в обличье человека или животного, имеющее место тогда, когда на земле воцаряется хаос, рушатся основы нормальной жизни. Существует десять аватар Вишну: в облике рыбы, черепахи, вепря, человека-льва, карлика, брахмана-воителя Парашурамы, царя Рамы, Кришны, Будды. Десятая аватара еще только ожидается.

22. Теологическая доктрина морального усовершенствования, согласно которой состояние безгреховности достижимо еще в земной жизни.

23. Укиё — японская гравюра на дереве.

24. Сабу-сабу — блюдо из мяса.

25. Ваал Шем-Тов (Ba'al Shem Tov *иврит* — Доброе имя) — прозвище Израэля Бен Элиезера (1700—1760), харизматического основателя (1750) хасидизма.

26. Гаспар Из Тьмы — герой одноименной книги стихотворений в прозе, принадлежащей перу Алоизиюса Бертрана (1807—1841).

27. Язык одноименного племени североамериканских индейцев.

28. Карл Черни (1791—1875) — австрийский пианист и композитор; Теодор Лешетицкий (1830—1915) — ученик Черни, польский пианист и композитор. Оба создали собственные школы фортепьянного исполнительства. Ферруччо Бузони (1866—1924) — итальянский пианист и композитор. Как и Лешетицкий, преподавал в России. Все трое прославились игрой виртуозной, полной интеллектуальной мощи и, что в данном контексте важно как повод для самоиронии Миллера, в качестве педагогов и музыкальных писателей, авторов сборников упражнений (по системе Лешетицкого, в частности, учились юные дарования в России, о чем, к примеру, пишет О.Мандельштам в «Египетской марке»: «Мне ставили руку по системе Лешетицкого»).

29. Диббук (от Dybbuk или Dibbuk) — в еврейском восточноевропейском фольклоре XVI—XVII веков — душа умершего грешника, не находящая успокоения, пока не поселится в теле живого человека. Страдающего нервным или психическим расстройством отводили к баал шем (раби, способному творить чудеса), который, согласно поверьям, единственный и мог изгнать диббука.

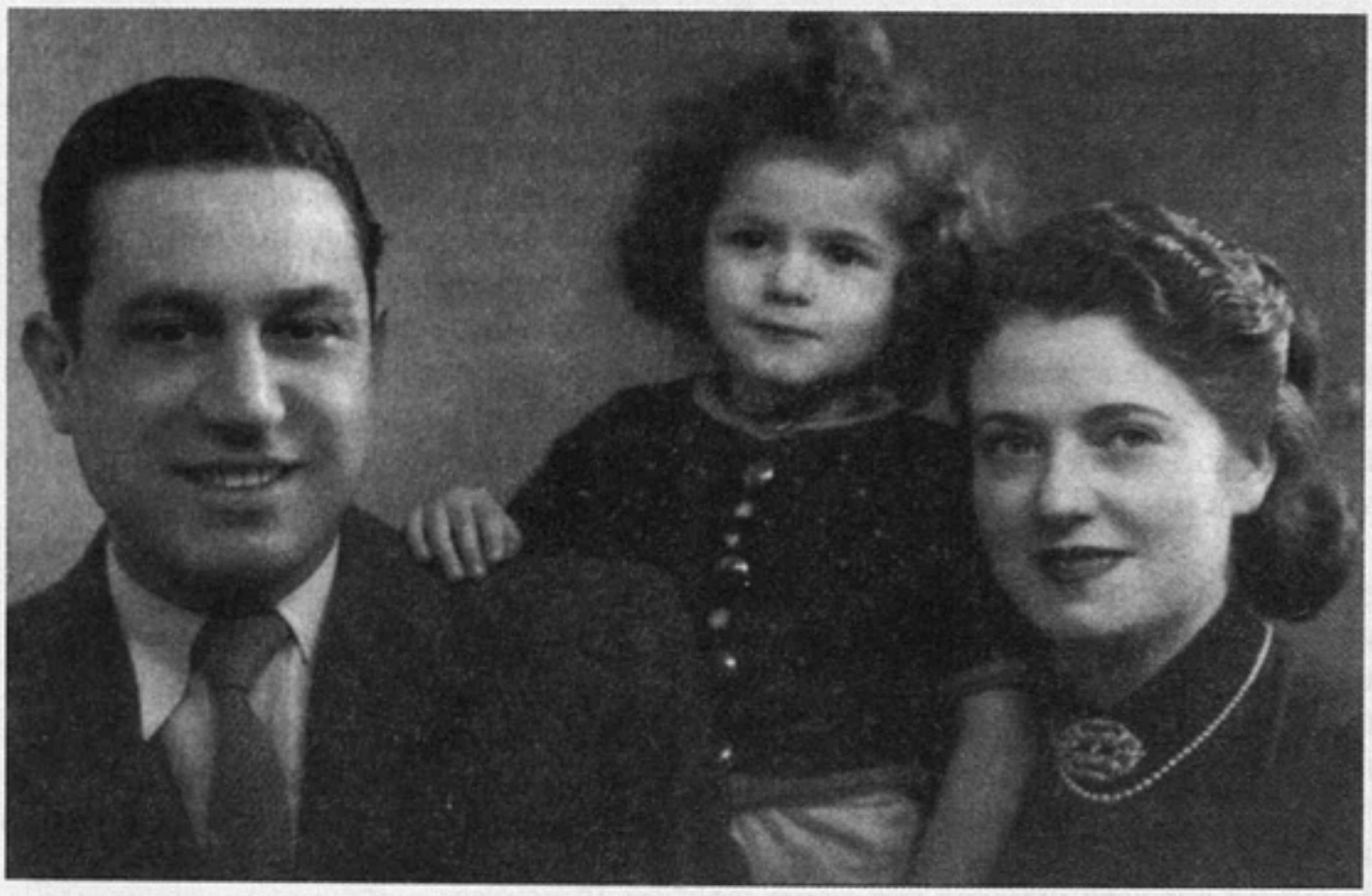
Перевод с английского, предисловие и комментарии Валерия Минушина

КЛОД ЛЕЛУШ ПРИ УЧАСТИИ ЖАН-ФИЛИППА ШАТРЬЕ

Баловень судьбы

Каждый человек одинок, и всем плевать на всех, а наши страдания — это необитаемый остров.

Альбер Коэн. «Книга о моей матери»



Мне три года. Меня зовут Коко. Я стою между папой и мамой — мужчиной и женщиной моей жизни

Эпизод 1. Натурная съемка, дневной свет.

Пейзаж: сельская местность вблизи Овер-сюр-Уаз, 1890 год.

Винсент Ван Гог на склоне дней пишет картину. Вдруг его охватывает непреодолимое желание опорожнить кишечник. Что он и делает в нескольких метрах от мольберта, прямо посреди пшеничного поля. Тысячи мух тотчас осаждают это едва ли не последнее «произведение» гения, с наслаждением по кусочкам растаскивают добычу. Камера следует за одной из мух до города Экс-ан-Прованс, где муха садится на колыбель, в которой спит новорожденный младенец, кусает его и заражает. К дрожащему в лихорадке ребенку срочно вызывают семейного врача.

Через двадцать лет тот самый, некогда зараженный мухой, человек присутствует на вернисаже своей первой выставки в Париже. На вопрос журналиста, чем можно объяснить влияние на него Ван Гога, молодой художник отвечает, что ничего не может сказать по этому поводу.

Все вышеописанное образует первую сцену фильма, который я надеюсь когда-нибудь снять, назвав его «Косвенные действия». Моя мысль проста: жизнь каждого человека есть следствие бесконечного ряда косвенных действий, различных событий, столкновений между людьми, случайных встреч. «Косвенные

Публикуется по: Claude L e l o u c h. Itinéraire d'un enfant tres gâté. Avec Jean-Philippe Chatrier. Edition Robert Laffont, Paris, 2000.

Сокращенный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус», любезно предоставившем «Искусству кино» возможность первыми познакомить с ней наших читателей.

действия» — так могла бы называться и эта книга, иллюстрирующая главный вывод из шестидесяти лет моих наблюдений: жизнь — это непредсказуемая сводка погоды. Мне никогда не удавалось составить мою сводку заранее, хотя бы на двое суток. Темой данной книги является то неизбежное, что мы не способны предвидеть. Все художники, эти любимчики Бога, которые не знают, откуда берется их талант (ведь они всю свою жизнь в отпуске, особенно когда работают), должны были бы, по крайней мере один-единственный раз, справить естественную нужду на природе. Самые красивые цветы растут, как известно, на навозе, и кому как не мне знать, что неудача — это удобрение успеха. Любопытство, этот «гнусный недостаток», есть, по моему мнению, основное достоинство кинорежиссера. Нельзя снимать жизнь, предварительно не столкнувшись с ней. Нельзя самому верить и заставить других поверить во что-то, если это «что-то» не оставило в тебе душевных ран. Каждый мой сценарий родился из жизненного опыта.

Первой своей камерой я обязан тому, что завалил экзамен на бакалавра. Вот я и написал эту книгу в память о той неудаче, которая положила начало моей карьере кинорежиссера. Она посвящена всем, кто сталкивался с провалом на экзаменах, всем самоучкам, всем дурацким колпакам, всем, кого выгоняли из класса и ставили в угол, потому что занятиям они предпочитали школьный двор. А также всем, кто думает, что кино — удел элиты, вышедшей из Высших школ — заведений для особо одаренных. Наоборот, да будет им известно, что эта профессия была придумана для них. Кино требует единственного диплома — подтверждения любви к жизни и готовности рисковать. Кино создано для всех, кто влюблен в него до безумия и чьим величайшим недостатком является любопытство.

Я посвящаю эту книгу моим семерым детям — с надеждой, что они, подобно мне, сумеют добиться того, что их будет баловать жизнь.

Черный год

Меня разбудил шум моря. Отдаленный и ритмичный, успокаивающий рокот. Отдаленный, потому что был отлив и с такого расстояния в тумане, укутывающем рассвет, волны едва различались. Успокаивающий, потому что океан давал мне знать: я еще жив. Стекла в машине, за рулем которой я заснул, от моего дыхания запотели, став почти непрозрачными. Движением локтя я слегка протер ветровое стекло. Кабину залил какой-то импрессионистический свет. Тот мягкий и волшебный свет, который можно увидеть только здесь и в который я влюблен с детства. Еще не совсем проснувшись, я зажмурил глаза. Опустил стекло. Соленый воздух наполнил легкие. Именно на этот берег меня выбрасывало после каждой бури. А уж последняя чуть было не погубила. Часть ночи я ехал, не сбавляя скорости. Сказать, что я хотел умереть, вероятно, было бы слишком: жизнь для меня всегда была самым сильным инстинктом. Однако я в самом деле не раз рисковал попасть в аварию, увлекаемый всепоглощающей пустотой в душе, трагическим безразличием — тем, что охватывает человека, которому больше нечего терять. В ту ночь я поймал себя на мысли, что, если разобьюсь, никто горевать не будет. Это, наверное, было преувеличением. Во всяком случае, одно предсказание едва не сбылось — предсказание журналистки, которая однажды написала: «Клод Лелуш... Хорошенько запомните это имя. Больше вы не услышите его никогда».

Голос Пьера в телефонной трубке меня огорчает:

— Это катастрофа! Они единодушны! Они категорически против фильма. И против меня! Я все слышал: «Вы позорите себя, выпуская фильмы этого субъекта... Уничтожьте ролики, это в ваших интересах. Речь идет о вашей репутации. Это возмутительное ничтожество...»

Бедняга Бронберже. Единственный человек из круга кинематографистов, кто с самого начала верил в меня. Несмотря на симпатию Пьера ко мне, я по его тону прекрасно чувствую, что он не может сдержать злость. Он даже находит некое мазохистское наслаждение в самобичевании, не избавляя меня ни от одного из тех суждений, которые ему высказали парижские профессионалы после просмотра «Решающих мгновений» фестивальной отборочной комиссией.

С ним эти отборщики церемонились не больше, чем с картиной или ее автором. Однако именно Пьеру принадлежала идея этого фильма. Он верил в него со всей убежденностью, на какую способен. Со вчерашнего вечера он наполовину разорен. А я разорен полностью, так как вложил в «Решающие мгновения» весь капитал, которым располагала моя молодая фирма «Фильмы 13». Мы играли по-крупному. И проиграли. После единодушного отказа всех кинопрокатчиков реакция фестивальной комиссии была последним ударом. В конце концов, критики и профессионалы, которые набрасываются на меня с первых моих шагов в кино, наверное, правы, отказывая мне в каком-либо будущем. Я вскочил в машину и помчался в небытие. Я ехал в Довиль со скоростью более двухсот километров в час. В минуты отчаяния у меня всегда пробуждается некий рефлекс. Пока я буду ехать, новый день не наступит. Провал, который, как я считал, навсегда кладет конец моей карьере, окончательно не свершится. Часа в три ночи машина остановилась сама, увязнув в песке. Уткнувшись в море, границу моего отчаяния, я не могу ехать дальше.

Это походило на ураган, на шквал. В битком набитом зале люди орут, вопят, рычат. Оскорбления обрушиваются на меня, бьют меня, как сильные волны. В начале просмотра я тем не менее пережил иллюзию триумфа. В первом плане фильма камера сопровождает задницу идущей по улице женщины. Название «Человеческая сущность» возникает из этой мясистой части тела. Удивленный гэгом, зал разражается аплодисментами. Прячась в коридоре и через приоткрытую дверь наблюдая за поведением зрителей, я уже представляю себя на церемонии вручения «Оскара». Спустя минуту первые свистки означают конец мечты. Негодующие возгласы уже не прекратятся вплоть до финальных титров и будут продолжаться даже после показа. Забившись в угол, я переживаю полтора часа абсолютного ужаса. Небо рушится мне на голову. Я топчусь на месте, уговаривая себя: «Ланглуа сказал, что это шедевр... Ланглуа сказал, что это шедевр...»

Когда зажегся свет и зрители начали расходиться, меня охватил последний прилив энергии, рефлекс выживания заставил глазами искать Анри Ланглуа. Одного одобрительного слова хватило бы, я это знаю, чтобы воскресить меня хотя бы на время. Взгляд мой блуждал напрасно. Ланглуа ускользнул до конца просмотра. В несчастье мой союзник отступил. На этот раз я действительно одинок. Присутствие родных лишь усугубляло одиночество. Я по наивности пригласил свою семью в полном составе, чтобы они могли быть свидетелями моего торжества. Отец плачет. В его затуманенных слезами глазах я читаю все отчаяние мира. Отныне мои родители имеют все основания считать, что я ошибся в выборе пути. Начиная с этого трагического вечера обыденная жизнь в доме стала невыносимой. Через два месяца после того страшного публичного унижения отец умер от инфаркта. И я понимаю, что всю жизнь буду страдать, думая, что, наверное, он умер от разочарования, от того неисцелимого горя, которое именно я ему причинил.

Голосом в телефонной трубке говорит само кино, воплощенное в одном человеке — Анри Ланглуа. Руководитель Французской синематеки, живая легенда, духовный отец «новой волны», гигант (во всех смыслах слова) с набитым греческими сэндвичами пузом, которое всюду появляется раньше его самого. Никто не смеет обжаловать его приговоры, что низвергаются, словно молнии с Олимпа. Его неодобрительный отзыв ломает карьеру кинорежиссера, его похвала, даже снисходительно оброненная, равнозначна «Оскару». К этому-то человеку я, в то время молодой, никому не известный режиссер, и осмелился обратиться.

За несколько месяцев до того, 13 марта 1960 года, я основал киностудию «Фильмы 13». И, не сбавляя темпа, снял этот свой первый полнометражный фильм — «Человеческая сущность». Снял за три недели и за невероятные деньги — семьдесят тысяч франков. Часть этой суммы я взял в долг (остальные составила премия, которую мне принесла короткометражка, награжденная телевидением Канады). Фильм рассказывает о первом дне одной пары, о том мгновении, когда мужчина и женщина обмениваются взглядом еще раньше, чем обращаются друг к другу с первым словом. Подобно тому как некоторые индусы отсчитывают возраст человека с мгновения его зачатия, истинное

Рука об руку с отцом в Ницце. 1940. Через несколько часов мы уедем в Алжир

начало любовной истории, как мне представляется, находится именно в этой точке пространства и времени, задолго до первой физической близости. С этого момента «другой» уже проникает в наше бессознательное и готовится войти в нашу жизнь. Снимая почти весь фильм на натуре, на улицах Парижа, я решил сыграть в нем главную роль, чтобы иметь возможность, общаясь с прохожими, заставить их реагировать на мои жесты или поступки. Это был способ управлять людьми вопреки их желанию и без их ведома; примерно так снимают программу «Скрытой камерой».

Готовую картину я показал нескольким знакомым, которые сначала расхваливали меня (о чем я узнал позже), а потом стали обливать грязью. Эта резкая смена оценок не поколебала моей уверенности в том, что я снял шедевр. Я был в том возрасте, когда у человека есть лишь одна обязанность — ничего не бояться. По те-

В тринадцать лет, в субботу 13 июля (1949) в Вилер-сюр-мер я получил свою первую в жизни премию — за победу в конкурсе на лучший карнавальный костюм. Моя сестра Мартина, похоже, в меньшем восторге

лефону я смело отрекомендовался Анри Ланглуа тем, кем и был: молодым режиссером, которому не терпится представить на его суд свое первое произведение. Гуру «волшебного фонаря» выслушал меня и предложил: «Приходи сегодня днем в Синематеку и покажи мне картину».

Дело было во вторник. Войдя в этот храм поклонников кино на улице Ульм, я почувствовал себя уже не столь уверенным. С бьющимся сердцем вручаю ролики киномеханику. В зале только Анри Ланглуа. Он величественным жестом поднимает руку. Свет гаснет, и киномеханик запускает фильм. Я не посмел сесть ни рядом с мэтром, ни даже позади него. Все время просмотра я провел в коридоре, расхаживая взад и вперед. Изредка, трепеща от страха, рискую заглянуть в зал. В темноте я замечаю внушительную фигуру Ланглуа, которая вырисовывается на экране. Когда зажигается свет, я робко толкаю дверь. Ланглуа тяжело встает. Он огромен. Он гораздо крупнее, чем я себе представлял. Походкой динозавра он приближается ко мне — я здорово трушу — и изрекает свой приговор:

— Это шедевр. В субботу вечером я покажу его в Синематеке.

Мне кажется, я теряю сознание от счастья. Мне двадцать два года, что наверняка делает меня одним из самых молодых режиссеров всех времен, и я вступаю в Синематеку, словно в Пантеон (он, кстати, в двух шагах от нее). И я бегу в Сантье, к другу моего отца, чтобы просить его сшить белый смокинг, достойный моего посвящения в сан кинорежиссера!

«Ланглуа сказал, что это шедевр... Ланглуа сказал, что это шедевр...»

Я могу лишь цепляться за эту фразу до тех пор, пока — через четыре дня — свист и шиканье зрителей смоют мои мечты потоком оскорблений. На вечернем субботнем сеансе зал всегда полон. Это месса, на которую Ланглуа приглашает весь интеллектуальный цвет Парижа, самых заядлых любителей кино и, разумеется, критиков. Начиная с самых грозных, пишущих в знаменитых «Кайе дю синема». Ни один из них не пропустит эту еженедельную встречу. Тем более если Анри Ланглуа собственной персоной поддерживает первый фильм молодого режиссера: считается, что этот фильм не может не быть интересным. Разве может случиться такое, что руководитель Французской синематеки окажется единственным в мире человеком, кому нравится мой фильм? Не имея возможности задать Ланглуа этот вопрос, я жду, когда зал опустеет, и отправляюсь в кабину киномеханика забрать мои ролики. Именно от него я и узнал подноготную всей этой истории. Анри Ланглуа, пожирающий пищу, словно людоед, имеет обыкновение после обеда устраивать себе пищеварительную сиесту. В прошлый вторник на протяжении всей моей картины он спал глубоким сном! Почему же он все-таки решил включить в программу Синематеки фильм, из которого он не видел ни одной минуты? Вероятно, чтобы подстраховаться. На тот случай, если

упомянутый молодой кинорежиссер окажется талантлив. Он не хотел рисковать, чтобы позднее слышать упреки в том, что он проморгал Лелуша. Я, во всяком случае, именно так все это понимаю.

Зато меня не проморгали «Кайе дю синема». Ведь в ближайшем номере было написано, как каленым железом отмечено: «Клод Лелуш... Хорошенько запомните это имя. Больше вы не услышите его никогда». Вместо критики мой фильм удостоился лишь этих трех строчек. Обладай я хоть малейшим здравым смыслом, я забросил бы свою камеру в дальний ящик, но здравый смысл не в моем характере.

Однако через два дня телефонный звонок дал авантюре новый импульс. Мне позвонил Пьер Бронберже. Во французском кино он был тем, кем в Голливуде в его героическую эпоху были Деррил Занук или Луис Майер. Продюсер Ренуара, Рене Клера, Бунюэля, Л'Эрбье, Александра Астрюка, Алена Рене, Франсуа Трюффо, он был продюсером в полном смысле слова. Он сообщил мне, что смотрел мой фильм, а это уже само по себе было поразительно. Он не скрыл от меня, что нашел «Человеческую сущность» неудачной (противоположное было бы куда более ошеломляющим), но, по его мнению, все-таки сумел разглядеть в ней кое-какие достоинства. Отдельные планы даже навели его на мысль, что я не совсем лишен таланта. Короче, он считает меня способным поставить другой фильм и предлагает мне зайти к нему в офис. Я бросаюсь туда. Но меня ждет ушат холодной воды: знаменитый продюсер предлагает мне урезать фильм, чтобы сохранить самое лучшее. То, что он называет «лучшим», после склейки не превысит размера короткометражки, и я категорически отвергаю это предложение.

Бронберже, оценив мою юношескую пылкость, на меня не рассердился. Я же открыл в нем человека, свободного от предрассудков и умеющего противостоять враждебным ветрам и брать на себя ответственность за свои мимолетные увлечения. Эта благожелательность по отношению ко мне не помешала ему быть откровенным и предупредить меня, что в течение долгих лет я буду носить на себе, словно клеймо позора, этот вечер в Синематеке: «Вам долго придется приходить в себя. Отныне вам приклеили ярлык, вас упрятали в ящик, из которого вам будет практически невозможно выбраться...»

Но за несколько секунд до того, как я окончательно пал духом, он предсказал, что именно эта неудача придаст мне силу: «Силу, которая, может быть, позволит вам делать совсем иные фильмы, — сказал он. — Вся ваша жизнь уйдет на то, что вы будете расплачиваться за свой первый катастрофический провал. Но именно это заставит вас двигаться вперед. — В заключение он протянул мне ключи от рая: — Я был бы рад работать с вами».

Последняя фраза перевернула мою жизнь.

Первые кинематографические упражнения. Камеру ETM 16-*мм* мне подарил отец

Мне не потребуется слишком много времени, чтобы понять, что я установил своеобразный рекорд, сумев снять самый плохой фильм в истории кинематографа. Мне не удалось избежать ни одной из ошибок, характерных для начинающих режиссеров. В том числе и главной, той, что заключается в желании выразить слишком многое, высказаться в одном фильме сразу на все важные темы. В конце концов я уничтожил картину — и копии, и негатив. Я страшно злился на себя. Я был в бешенстве, оттого что ошибся, пусть даже искренне, я испытывал ненависть к той искренности, которая увлекла меня на худший из возможных путей. Наверное, я был не прав, потому что в определенном смысле «Человеческой сущности» я обязан всем. Для меня этот фильм остался величайшей в мире школой кино. Он научил меня очень многому. Он смирил мои авторские амбиции, он успокоил меня, заставил трезво анализировать собственные идеи и возможности. Провальный дебют станет частью того фундамента, на котором будет выстроена фирма «Фильмы 13».

«Летят журавли»

На кухне квартиры на Страсбургском бульваре я нечаянно подслушал разговор моих родителей. Они говорили обо мне, о моем будущем. Время было выбрано очень удачно, поскольку на следующий день мне предстояло сдавать «бак» — экзамен на бакалавра. С детства одержимый кино, в лицее я звезд с неба не хватал. Этим объяснялось беспокойство родителей, особенно матери, которая мечтала, чтобы я стал адвокатом.

— Как ты поступишь, если он не сдаст? — спросила мать.

— Если он провалит свой «бак», — ответил отец, — я куплю ему шестнадцатимиллиметровую камеру, которую он без конца у меня клянчит. И пусть сам выкручивается со своим кино!

Большего и не требовалось, чтобы резко затормозить мое рвение в учебе. Утверждать, что я провалился сознательно, было бы, конечно, преувеличением. Зато я и пальцем не пошевелил, чтобы получить пресловутый аттестат. Через три дня после экзамена, когда мой провал был подтвержден официально, отец выполнил свое обещание и преподнес мне ETM 16-*мм*, о которой я мечтал. При этом он приказал мне «выкручиваться». Я же только этого и ждал.

Ощущая необходимость в профессиональном образовании, я записался в Центр изучения радио и телевидения (им руководил Андре Виньо), где — мне повезло! — при поступлении не требовался диплом бакалавра. Эта школа в основном готовила техников для телевидения, которое бурно развивалось и обещало стать профессией будущего. Я провел в Центре год, встретив там среди студентов Мориса Пиала (он был старше меня на двенадцать лет), который, по-моему, уже тогда обладал острым глазом. Однажды вечером великий итальянский режиссер Роберто Росселлини, которого интересовало будущее телевидения, приехал провести у нас курс телевизионной режиссуры. Он велел установить на сценической площадке четыре камеры и выбрал из учеников четырех операторов. В их числе оказался и я.

— Наезд... Панорамная съемка справа...

Да, в наушники я слышал, как мне отдает команды голос самого автора фильма «Рим — открытый город». Я испытывал смешанное чувство страха и восторга, заранее наслаждаясь возможностью рассказывать позднее, что я был оператором у Роберто Росселлини...

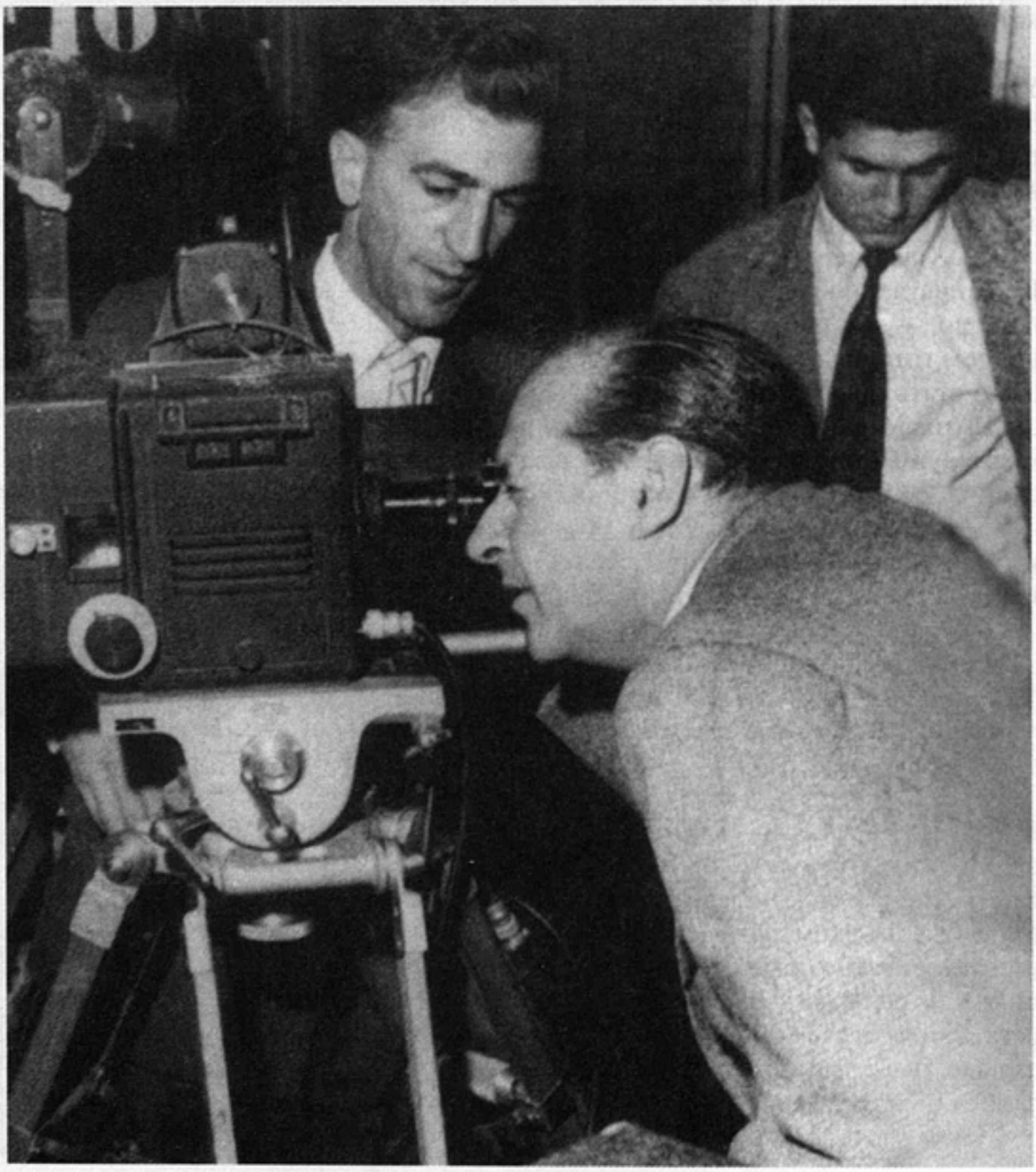
В то время моей целью было стать оператором кинохроники. Я действовал в одиночку, снимая то тут, то там небольшие репортажи. Меня охватывал голод по образам. Наблюдая самые незначительные события, происходившие в каком-нибудь парижском квартале, я обнаружил, что при помощи камеры мой взгляд улавливает такие подробности, которые ускользают от всех остальных. Это укрепило мою решимость посвятить себя профессии оператора. Очень скоро, приобретя таким образом небольшой опыт, я внушил себе, что мне необходимо пойти дальше, то есть побывать там, куда не ездят другие. У меня возникло сильное желание объехать с моей камерой мир. Снимать, снимать и снимать — повсюду.

Отец вновь дает мне импульс, необходимый для взлета. Работая на фабри-

ке, которая делает подушки, он записался в групповую поездку по Соединенным Штатам. В 1957 году это было настоящим приключением. Мой отец, как и я, всегда тянулся к авантюрам. Он часто мечтал изменить свою жизнь, заняться совсем другими делами, уехать за границу, избавиться от гнета обыденного существования. Словно предчувствуя, что мне дано будет пережить все то, что навсегда останется для него самого недоступным, отец предложил мне поехать вместо него. Группу путешественников составляли фабриканты, которые должны были посетить американские текстильные предприятия. Маршрут включал несколько крупных городов: Нью-Йорк, Чикаго, Детройт. На все отводилось четыре дня. Короче говоря, галопом по Штатам. Но все-таки это было непредвиденной удачей. Отец отдал мне свой билет, взамен лишь попросив привезти ему небольшой отчет о состоянии американской текстильной промышленности. Оказавшись в США, я, разумеется, сразу забыл о его поручении.

Нью-Йорк... Мегаполис, в который не может не влюбиться любой кинооператор. На его улицах, вызывающих зависть всех художников кино, я снимал все подряд. Уже давно я привык вставать в пять часов. Рассвет окрашивал город в необыкновенные цвета. Я снимал на цветную пленку все то, что станет «Неповторимым городом» — десятиминутной короткометражкой, преследующей чисто эстетические задачи. Вторая короткометражка называлась «США вразброд».

Что-то разочаровывало меня в том спектакле, что предлагала мне эта страна. Не объяснялось ли это тем, что увиденное не соответствовало моим мечтам — мечтам молодого человека, очарованного образом далекой Америки? Или же меня просто раздражала туристическая суть поездки? Как бы то ни было, почти



В семнадцать лет я имел честь в течение целого вечера быть оператором великого Роберто Росселлини

вопреки собственному желанию я снял резко антиамериканский фильм. Я понял это лишь в монтаже. Так как я снял обе короткометражки на пленке, предоставленной Французским телевидением, то ТВ имело право преимущественного показа. И подтвердилось то, чего я боялся. Посмотрев «США вразброд», дирекция ORTF — Управления французского радиовещания и телевидения — решила, что она не сможет показать этот фильм, поскольку ей грозит риск дипломатического инцидента с Соединенными Штатами. Зато ей по вкусу пришлась та цветная конфетка, какой был «Неповторимый город». Впервые снятое мной увидит зритель: фильм поставили на десять часов вечера — время позднее, но, поскольку существовал только один канал, я все-таки был уверен, что аудитория будет значительная.

Однако вместо того чтобы радоваться, я чувствовал себя оскорбленным. «Неповторимый город» я считал слащавым, тогда как фильм «США вразброд», на мой взгляд, был исполнен большого смысла. Недовольный выбором телевизионного начальства, я решился на неблаговидный поступок. Относя пленку в Управление, я сознательно подменил коробки. Начальник отдела, которому просто сообщили, что пойдет фильм об Америке, ничего не заметил. И картина «США вразброд» была показана. На следующий день разыгралась буря всеобщего возмущения. В дирекции ORTF раздался гневный звонок из посольства Соединенных Штатов, высокопоставленный дипломат говорил о провокации. Итог: я был изгнан с телевидения еще до того, как туда попал. Да, то, что я сделал, непростительно, и я сознавал это. Но я не мог смириться с цензурой — кстати, совершенно официальной, — которая господствовала на телевидении. Чувство протеста было сильнее этических соображений.

Изредка кто-то оборачивается, жалостливо смотря мне вслед. «Такой молодой и уже еле ходит. Неужели этот бедный малый калека от рождения?» Я иду с трудом, согнувшись пополам, словно горбун. Правда, горб у меня на животе. Благодаря системе ремней, которой я очень горжусь, мне удалось закрепить камеру на уровне желудка. Объектив прижат к дырке, проделанной в старом плаще, который скрывает все «сооружение». Впереди меня по Страсбургскому бульвару размеренным шагом движется мой отец. Отец — спарринг-партнер и тренер. Он принимает участие во всех моих операторских авантюрах. Он знает, что я снимаю, и поэтому старается идти ровно, будто по линейке, не меняя скорость движения. Бессознательно я занят усовершенствованием техники «движущейся руки» — с каждой минутой меня все больше увлекает этот новый способ съемки, этот стиль, который я уже определяю формулой «движение внутри движения». После эксперимента я с удовлетворением убеждаюсь, что образы четкие и не слишком расплываются.

Канадское телевидение организовало конкурс, назначив премию в десять тысяч долларов тому, кто привезет документальный фильм из СССР, из Москвы, при этом главное внимание должно быть уделено мавзолею, где покоятся Ленин и Сталин. Для граждан из стран западного блока визу в Советский Союз получить нелегко. Определенными льготами пользовались члены коммунистической партии. Я узнал, что пятьдесят французских коммунистов готовятся к коллективной поездке в Москву. В обмен на обещание по возвращении из СССР вступить в компартию мне разрешили присоединиться к делегации.

Через несколько дней я оказался в поезде, который шел в Москву, в обществе пятидесяти «товарищей», охваченных восторгом от предстоящей встречи со страной осуществившейся мечты. Я втянул в авантюру моего друга Пьера Кафьяна, имеющего русские корни. Они-то и должны будут помочь нам выкрутиться в случае затруднений. Чтобы моя камера «Бел-Хоуэлл» не привлекла внимания бдительных советских таможенников, я полностью ее разобрал и, разложив детали по маленьким пакетикам, спрятал в багаже. Все прошло спокойно, и в номере гостиницы, где нас поселили, я собрал свое орудие производства. Оставалось ускользнуть от официальных экскурсий (маршрут состоял из осмотра достижений режима), проводимых под присмотром гида из Интуриста. Я прикинулся больным, причем моя болезнь была то ли заразной, то ли довольно серьезной, поэтому Пьеру пришлось находиться при мне...

Как только путь был открыт, мы с Пьером отправились бродить по улицам

Москвы. Наняли таксиста, который был очень рад подзаработать несколько долларов и служить нам проводником. Целые две недели я, как вольный стрелок, снимал все, на чем останавливался взгляд: прохожих, сцены будничной жизни. Благодаря моему приспособлению — амуниция из ремней плюс продырявленный плащ — я смог провести съемку даже в мавзолее Ленина и Сталина. Наш таксист, поняв, что мы с Пьером страстно увлечены кино, предложил отвезти нас на знаменитую киностудию «Мосфильм». Мы с восторгом согласились...

На «Мосфильме» снимался шедевр — фильм «Летят журавли». Я сразу же был заворожен работой Урусевского. Камера установлена в середине винтовой лестницы и, закрепленная на бесконечно выдвигающемся вверх штативе, раскручиваясь, следует за новобрачными, которые поднимаются вверх по ступеням. Восхищенный, я не замечаю, как летит время. Узнав, что мы из Франции, сам Калатозов подошел и дружески поговорил с нами. Вечером после съемки он пригласил меня в монтажную и даже позволил посмотреть двадцать уже смонтированных минут фильма. Образы, проходящие перед моими глазами, кажутся ирреальными. Я вышел с «Мосфильма» взволнованный, потрясенный.

В этот день, наверное, самый значительный день моей жизни, я решил, что буду не оператором кинохроники, а режиссером. Впервые я оценил возможности маленького аппарата, который способен не просто фиксировать реальность, но создавать сложные образы, давая зрителю шанс активно участвовать в киноповествовании. Благодаря работе камеры, понял я тогда, что зрители фильма Калатозова станут участниками экранной истории. Это открытие перевернуло мою жизнь.

Перед отъездом во Францию встал вопрос: как вывезти из страны все, что я наснимал? Я решил проблему, накупив в Москве банок с икрой, в которые и спрятал пленку, предварительно обмазав ее тонким слоем осетровой икры. Поэтому границу я пересек с банками, почти лишенными их первоначального содержимого, но полными образов. Вернувшись в Париж, я на время забыл о конкурсе, объявленном канадским телевидением, для которого, собственно, и была предпринята поездка в Москву. Я был буквально одержим тем, что увидел на «Мосфильме». Не колеблясь, я позвонил Роберу Фавру лё Бре, генеральному директору Каннского фестиваля, с которым даже не был знаком (кстати, по очень простой причине: мне еще не исполнилось и двадцати).

— Я только что из Москвы, где видел необыкновенный фильм, который наверняка будет готов к фестивалю, — сказал я ему со всей убежденностью, на какую был способен. — Вы должны непременно его посмотреть!

Вероятно, я его убедил. Фавр лё Бре, как раз собиравшийся ехать в Москву, оказавшись на месте, попросит показать ему фильм Калатозова. Восхищенный, как и я, он отберет его для показа на Каннском фестивале. И в мае 1958-го «Журавли» получат «Золотую пальмовую ветвь».

Последствием поездки в Советский Союз стало не только то, что определилось мое призвание как кинорежиссера. В Москве я совершил политическое открытие. Я увидел одну из величайших стран мира, граждане которой, однако, ютились по нескольку семей в одной квартире. Мечта о равенстве, составляющая сущность марксизма, обернулась иронией: борьба классов породила лишь один класс — бедняков. В Советском Союзе царили махинации и мошенничество, как в Америке или в любой другой стране, только там было больше страха и меньше свободы. В течение всего нашего пребывания в Москве за нами беспрерывно следили, наши разговоры вполне могли прослушиваться. Больше всего я был поражен извращенностью системы, породившей новый закон труда: каждый был заинтересован производить как можно меньше.

Неожиданно я осознал тот факт, что если бы не съездил в Россию, вероятно, оставался бы под обаянием романтизма коммунистической мечты, следуя в этом примеру Ива Монтана и Симоны Синьоре, Жан-Поля Сартра и других французских интеллектуалов.

По возвращении из Москвы я понял, что ошибался во всем. И прямо сказал об этом тем, кто меня отправил в путешествие, да вообще всем, кому это было интересно. Однако как создать убедительный портрет страны, совершенно

отличный от того, который известен людям, перекормленным одними официальными образами режима? Советский Союз позволял нам видеть лишь свои достижения: балет, цирк, ансамбль песни и пляски Советской Армии... Люди были ослеплены этой грандиозной затеей по строительству «потемкинских деревень». Мое неверие в блистательные свершения социализма быстро привело к тому, что на меня навесили ярлык «правого». Ничего не поделаешь. Я уже понимал, что такими мои убеждения и останутся.

Моя русская короткометражка называлась «Когда занавес поднимается» — с намеком, естественно, на «железный занавес». Правдивость и, возможно, уникальность некоторых кадров обеспечили фильму успех на конкурсе: телевидение Канады присудило ему премию. Я получил десять тысяч долларов. Впервые кино принесло мне деньги. На них я создал кинофирму «Фильмы 13». Как всегда, рядом был отец.

Мы с отцом у нотариуса. Я решил назвать свою фирму «Фильмы Апокалипсиса». Нотариус делает испуганное лицо. «Это безумие! — восклицает он. — Никто никогда не захочет вложить ни сантима в Апокалипсис!» Мы с отцом ломаем головы, пытаясь подыскать другое название. Вдруг нотариуса осенило. «Вы не возражаете против цифр?» — спрашивает он. Мы пожимаем плечами. «Сегодня 13 марта 1960 года, — продолжает он, — сейчас тринадцать часов, и я подсчитал, что в имени и фамилии Claude Lelouch тринадцать букв. Что вы скажете о названии «Фильмы 13»?» Мы с отцом переглядываемся. Предложение нам кажется забавным. Кинофирма «Фильмы 13» родилась...

Выйдя от нотариуса, обнаруживаю, что я, не обратив внимания (да и почему я должен был бы это сделать?), припарковал машину перед домом № 13 по авеню Сюффрен.

Внезапно что-то прерывает ход моих мыслей. Это фигура, которую я не заметил в дымке едва занявшегося рассвета. Я думал, что один в мире, а нас было двое. Или, вернее, трое. Рядом с ней кто-то шел. С «ней», потому что это женщина. Теперь, когда фигура вырисовывается четче, я это понимаю. Другая фигура поменьше. Ребенок. Женщина и ребенок. Что она, совсем одна, делает здесь с ребенком? Не отдавая себе в этом отчета, я постепенно забываю о своих неприятностях и начинаю выдумывать ее неприятности. Ведь очевидно, что она переживает драму. Не будь так, зачем она оказалась бы здесь, на пустынном пляже, с ребенком? Ребенок может быть только ее. Чужих детей не выводят на прогулку в столь ранний час. Я инстинктивно открываю дверцу. Тело у меня затекло из-за нескольких часов сна в неудобной позе. Я потягиваюсь и иду в сторону незнакомки. По песку я продвигаюсь с трудом. Что-то толкает меня вперед, но я еще не понимаю, что именно... На миг в мозгу промелькнул образ авиатора из «Земли людей» Сент-Экзюпери. «Я подлец, если не буду идти вперед».

Моя героическая мать

Песок был и тогда, когда я был ребенком. Мы, родители и я, жили в квартире, казавшейся мне огромной, наверное, потому что я был маленький. Я держу на руках курицу, но не помню, как она здесь оказалась. Кто-то, должно быть, отрезал начало фильма. Я свешиваюсь с балкона. По улице идут дети, они кажутся мне очень большими. Многие из них одеты в длинные, из грубой ткани, платья, доходящие им до ступней. Меня очень интересует, почему. Что-то привлекает мое внимание: под подолом я замечаю босые ноги детей. Наверное, это ужасно — не иметь обуви. Они, конечно, очень бедные. Я решаю совершить доброе дело. Снимаю свои ботинки и с высоты балкона бросаю им. Громко смеясь, они их подбирают и убегают. Я тоже смеюсь, очень радуясь, что доставил им удовольствие. Поскольку мне хочется, чтобы это удовольствие не кончалось, я достаю из стенного шкафа родителей сначала туфли матери, потом ботинки отца. Их я тоже выбрасываю. Каждый раз они исчезают под громкий хохот. Через несколько минут мне уже совсем не до смеха, так как я получил порку, которую помню и сегодня.

Страна, где есть балкон, курица и мальчишки, подбирающие обувь, называется Алжир. Здесь не наш настоящий дом, но мы, родители и я, приехали сюда жить, когда я был еще совсем маленьким. Я слышал, как мой отец говорил, что мы останемся в Алжире до тех пор, пока некий Гитлер будет у власти.

А потом, однажды вечером, мои родители поссорились. Я понял, что причина разногласий имеет отношение к поездке, которую решила совершить моя мать. Отец пылко возражает. Они кричат друг на друга очень громко. Они, конечно, разведутся. Мать говорит о своей сестре, которая скоро должна родить. Сестра живет в Ницце, по ту сторону моря, в стране, что раньше была нашей. Мать непременно хочет поехать к ней, чтобы быть там, когда родится ребенок. И, усугубляя свое дерзкое преступление, мать заявляет: «Коко я беру с собой». Коко — это я.

В конце концов мои родители не развелись, однако мать победила. Мы оба поднялись на борт теплохода, идущего во Францию, в которой я родился, но которой почти не знаю. Прибыв в Марсель, мы на поезде едем в Ниццу, где я знакомлюсь с моей тетей. Мы успели приехать к рождению ребенка. Так как мать хочет побыть немного с ребенком и с сестрой, она решает, что мы останемся здесь еще на неделю. Через два дня возникла паника. То, что предсказывал мой отец, свершилось: союзники высадились в Северной Африке, и ни один теплоход в Алжир больше не ходит. Вернуться домой невозможно. Мать просто потеряла голову. С этого времени она начала отчаянно искать возможность снова уехать в Алжир. Обо всем, что за этим последовало, она мне расскажет позднее.

В Ницце мать встретила одного из своих кузенов, некоего Машто. Тот внушил ей, что нам следует отправиться в Париж и отыскать там его друга, бельгийца по фамилии Мазуи. Если она сошлется на Машто, этот Мазуи, человек влиятельный, обязательно найдет возможность отправить нас в Алжир. Поэтому мы сели в поезд, идущий в оккупированную зону. Поскольку в нашей фамилии слышался опасный еврейский отзвук, мы ехали под девичьей фамилией матери — Абеляр. Мать была католичка, до того как приняла иудаизм, выйдя замуж за отца. Эта поездка продолжительностью в сутки привела нас прямо в пасть к волку. Обостренная разлукой любовь, которую мои родители питали друг к другу, толкала мать на любой риск. Тем более что мы уже не могли послать отцу весточку о себе. Необходимо было непременно найти способ его успокоить.

По приезде в Париж мама направилась в контору Мазуи, которая находилась на авеню Анри Мартен... в штаб-квартире гестапо! Мазуи оказался начальником гестапо парижского района. В конце концов мать отважилась войти в дверь здания, не будучи окончательно уверенной, выйдет ли она оттуда живой. Так как кузен Машто уверил ее, что она может говорить с Мазуи совершенно откровенно, мать рассказала о своем положении, забыв даже об элементарной осторожности. С изумительным легкомыслием она призналась гестаповской шишке, что она еврейка, что ее муж остался в Алжире и она ищет способ вернуться к нему. Поскольку мама была женщиной красивой, Мазуи сразу начал с ней заигрывать, но она решительно пресекла его поползновения. Тогда он сделал попытку ее завербовать. Он пообещал устроить ее на самолет, летящий в Северную Африку, однако выдвинул условие: она должна взять с собой портативный радиопередатчик, с помощью которого будет сообщать в гестапо обо всем, что происходит в Алжире.

Заметив, что мама колеблется, Мазуи пригласил ее в соседнюю комнату — это была ванная — и объяснил, для каких целей гестапо обычно использует ванну. После всего, что он рассказал, заявил Мазуи, даже речи не может быть об отказе. Мать была в отчаянии. И тут ей пришла в голову спасительная мысль: она сказала Мазуи, что согласна, но умоляет его позволить ей забрать сына, оставленного в отеле. Тот колеблется, подозревая какую-то хитрость, мать дает ему клятву, что не обманет. Каким-то чудом Мазуи ей поверил. Она смогла уйти. Однако он не позволил матери покинуть кабинет до тех пор, пока она не научилась обращаться с радиопередатчиком.

— Я наделала глупостей... Я тебе потом объясню. Я могу тебе сказать только одно: сейчас гестапо, наверное, уже разыскивает нас. Мы должны уходить. Мы спрячемся в другом месте. Надо уходить и немедленно.

Я уже не в отеле, а у кузена. В эту минуту упомянутый кузен не сводит с ма-

тери изумленных глаз. Он слушает ее, не понимая, что происходит. Он только видит (это вижу и я), что ее лицо буквально искажено страхом. Наспех сложенные чемоданы, поцелуи, прощания. Мать тащит меня к двери, которая захлопывается за нами. Мы пробираемся какими-то темными улицами, прижимаясь к стенам, замираем в подворотнях, едва завидев фигуру в бежевом прорезиненном дождевике или в военной форме. Другой район. Другие кузены. Поцелуи, встреча... временное пристанище. «Мы вас не ждали. Мы потеснимся...»

В городе учащаются проверки. Началась охота на евреев. Моя мать убеждена, что вся немецкая полиция мобилизована с одной целью: схватить нас обоих. Покинуть Париж? Об этом даже нечего мечтать. Мы не доберемся до вокзала. Или, вернее, они нас туда препроводят с большим удовольствием. В этом втором убежище мы прожили месяц. Вплоть до того момента, когда наше присутствие стало слишком опасным для тех, кто нас прятал. Снова переезд. К счастью, у моих родителей было много знакомых в столице... Мы должны были вернуться в Алжир через неделю, а уже провели в Париже целый год. Мать наконец нашла возможность связаться с отцом. Она узнала, что можно пересылать письма через Красный Крест. Но с соблюдением двух условий: отправлять только почтовые открытки, чтобы облегчить работу цензуры, и сообщать только плохие новости. Лишь последние преодолевали все преграды. Известиями типа «папа умер, тетушка скончалась» мы уничтожили всю семью, понимая, что там, за морем, отец переводит сообщения об этих мнимых катастрофах словами: «Не волнуйся, мы живы и любим тебя».

Второй раз в жизни я смотрю фильм. Я знаю, что до того как меня заберет мать, мне придется смотреть его по меньшей мере еще раза два. Но я не скучаю. Широко раскрытыми глазами я слежу за малейшим движением, за едва уловимой мимикой актеров, стремясь понять, не будут ли они на этот раз играть иначе. В перерыве между сеансами я пробираюсь за экран, чтобы застать врасплох моих героев во время их короткого отдыха. Я смутно надеюсь найти их, с сигаретой или с бокалом в руке беседующих о всякой всячине, но, разумеется, по-прежнему одетых в костюмы персонажей фильма. Поскольку через полчаса им предстояло снова играть ту же самую историю, никакой причины переодеваться у них не было. Я был слегка разочарован тем, что не находил актеров за экраном. Вероятно, они пошли поговорить за кулисы. Может быть, даже в ближайшее кафе. Они-то имеют право выходить на улицу.

Эта тайна лишь усиливает страсть, которая, как я чувствую, зарождается во мне к этому волшебному явлению, к этому светящемуся экрану, где люди живут, любят друг друга, умирают, тогда как из темноты я наблюдаю за ними. Я знал, что будет темно, когда я выйду на улицу. Я прекрасно слышал, как мать сказала билетерше, вкладывая ей в руку деньги: «Окажите мне любезность присмотреть за малышом. Я зайду за ним к ужину».

Все свое время мать посвящала хлопотам, продолжая изыскивать возможность вернуться в Алжир. Из-за облав она боялась оставлять меня дома. Одно время она думала отдать меня в ясли, но кто-то ей сказал, что немцы регулярно обыскивают ясли и забирают еврейских детей, если их обнаруживают. Вот почему она остановила свой выбор на кинотеатрах. Отныне я стал ходить в кино каждый день. Мать повторяла, что это «самые дешевые и самые безопасные из яслей». Поскольку для большей безопасности она оставляла меня в разных кинотеатрах, заметая следы, то за неделю я успевал посмотреть пять или шесть новых фильмов.

В темных залах парижских киношек я вижу сон, и этот сон неизменен. Сон детский, и мне очень хочется, чтобы он никогда не кончался. На улице продолжается кошмар. На улице побеждают злые люди. Поэтому мы с матерью делаем то, чего никогда не делают герои в фильмах: мы обращаемся в бегство. Мы снова уезжаем на юг Франции. Там мы поселяемся в Ницце, у моей тети. Пристанище, насколько я понимаю, не намного надежнее, чем в Париже. Когда мы были в Ницце в первый раз, этот город входил в то, что взрослые называли «свободной зоной». Теперь я слышал от них, что «свободной зоны» больше не существует. И что та непреодолимая стена, которую они называли «демаркационной линией», тоже исчезла. Теперь наши преследователи повсюду.

Ночь черна, как мой страх. Прижавшись к матери, я хотел бы слиться с ней,

спрятаться в кармане ее пальто. Поздно. Поезд остановился, и в купе вошел человек в форменной одежде. Его жесткий взгляд задерживается на мне. Он оглядывает нас, как преступников. Мать протягивает ему свои документы. Ее рука не дрожит. Но я-то знаю, что эти документы — поддельные.

Человек в форменной одежде внимательно их рассматривает. И его лицо становится еще более злобным. Кивком головы он приказывает матери проследовать за ним в коридор. Какое-то время я твердо уверен, что больше никогда не увижу ее. Они уведут ее, а я останусь здесь, брошенный в этом поезде, словно забытый чемодан. По ту сторону стекла, отделяющего купе от коридора, я вижу, как человек с каменным лицом что-то говорит матери, а мать отвечает, устремив на него взгляд умоляющих глаз. Но человек непреклонен. Потом мать делает то, чего я от нее не ожидал. Она незаметно снимает часы — часы, циферблат которых был обрамлен маленькими бриллиантиками, — и отдает их человеку в форме. Тот с невероятной быстротой опускает их в карман. Только после этого он возвращает матери документы и делает знак возвращаться в купе. Когда она садится рядом со мной, все на нее смотрят. Словно чувствуя себя обязанной что-то сказать в свое оправдание, она вздыхает: «Этот тип... просто Тенардье!»

Поезд трогается, все снова погружаются в сон или в чтение. Через несколько минут я спрашиваю: «Тенардье, это кто?»

Тогда тихим голосом, чтобы не беспокоить других, мать начинает рассказывать мне историю, которая называется «Отверженные». Это долгая история, но поездка тоже будет долгой. Чтобы я лучше все понял, мать дает знакомым мне людям имена героев книги. Мой отец становится Жаном Вальжаном. Сама она — Фантиной. Ну а я — девочкой Козеттой, ведь это имя начинается так же, как Коко. Нацисты и предатели — это Жаверы и Тенардье. История вековой давности разворачивается у меня перед глазами так, как будто она происходит сегодня. Начиная с той ночи я знаю, что если встречу симпатичного человека, то буду называть его Жан Вальжан. Злой человек будет либо Жавером, либо Тенардье. Все хорошенькие девочки будут Козеттами, все красивые мальчики — Мариусами.

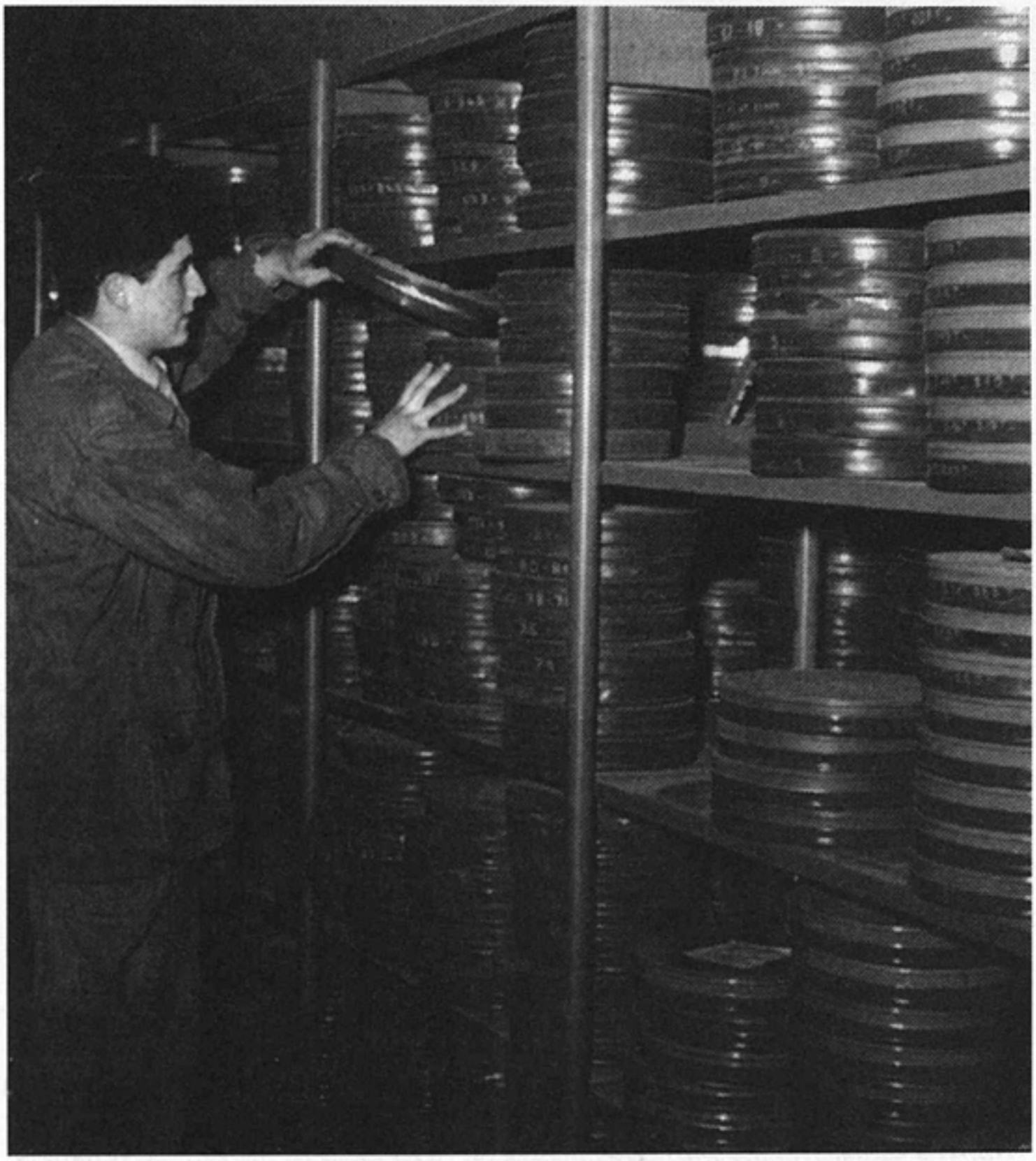
В Ницце мы пробыли недолго, потому что там становилось все больше и больше немцев (из-за присутствия союзников по ту сторону моря) и мы уже не чувствовали себя в безопасности. Вот почему мы очутились в Туретт-сюр-Лу, и мать поручила меня заботам аббата Шабо, спасшего мне жизнь.

После войны взрослые изменились. Все говорили лишь о том, что надо снова браться за работу. Я знал, что меня это не касается, но мне было грустно. Для меня это означало окончание долгих каникул. Конец кино. Мы снова вернулись к обычаю проводить лето в Нормандии. На родине матери, которая родилась в Канне. Мы уже приезжали туда в 1937 году, в год моего рождения. По окончании войны мы снова начали бывать там. У моего дяди был домик в Обервиле, в Кальвадосе, на тех скалах, прозванных Черными коровами, которые тянутся от Виллер-сюр-Мер до Ульгата. Мы постоянно останавливались именно у него. В нескольких километрах — Довиль, но это курорт для людей с деньгами.

Я рос между Парижем и пляжем в Виллер. На самой вершине скалы высилось некое подобие старого и величественного сарая, который мы называли усадьбой. Я часто проходил мимо входа. Каждый раз я просовывал голову в крытые ворота, чтобы попытаться получше разглядеть этот завораживавший меня дом. Я мечтал, что когда-нибудь стану его владельцем и подарю его моим родителям.

Я едва передвигаю ноги. Я не понимаю, от усталости это или из-за песка, в котором я вязну. Это не важно. Она переживает драму. Да, драму, я в этом уверен. И я хочу знать, в чем эта драма. Может быть, я могу помочь этой женщине. Она, конечно, ответит мне, что это не мое дело, и будет права. Но я все-таки иду к ней. В тумане возникает и третий персонаж. Это собака. Женщина, ребенок и собака.

С разделяющего нас расстояния мне кажется, что женщина и ребенок несут



В Кинематографической службе вооруженных сил я отвечаю за сохранность коробок с пленкой

на себе всю печаль мира. Собаке же наплевать на их настроение. Она весело прыгает вокруг них, со всех ног бегает по сырому песку, брызгая холодной водой. Она воплощает радость жизни. Странный контраст. Странный фильм. Неожиданно возникают и другие образы. Они дополняют то, что я вижу, дорисовывают эту картину. Я продолжаю идти вперед...

Скопитоны и реклама

Я работаю на съемках фильма с участием Пьера Френе и Анни Жирардо. По малейшему их знаку я несусь за бутербродами или за кофе. Если бы моя должность имела название, то я числился бы четвертым или пятым помощником режиссера. Если бы мне платили, то это была бы вообще фантастика. Впрочем, мне ясно дают понять, что это я должен платить за то, что нахожусь на съемочной площадке.

Волшебство еще раз становится возможным благодаря моему отцу. Вскоре после моего возвращения из Советского Союза меня призвали в армию. Перспектива мало приятная. Особенно в разгар алжирской войны. Но главным образом потому, что служить придется двадцать восемь месяцев. Я твердо решил скорее провести эти двадцать восемь месяцев в Кинематографической службе вооруженных сил, чем отправиться в Алжир совершать марш-броски по гористой местности. К несчастью, три снятые мной короткометражки не представляют собой достаточно солидный «багаж», чтобы я мог быть допущенным в кинематографическую службу. По крайней мере, необходимо было поработать стажером на съемках настоящего фильма. Непреодолимое препятствие, так как я абсолютно никого не знал в кинематографических кругах.

Тогда отец, всегда готовый сдвинуть горы, если надо было мне помочь, обошел всех своих друзей. Очень кстати оказалось, что у одного из них был кузен, который держал ресторан на киностудии в Бийанкуре. С надлежащими рекомендациями я заявился к упомянутому кузену. Тот, в свою очередь, представил меня некоему Роже Далье, которого он каждый день кормил в своем ресторане. Далье оказался помощником режиссера Лео Жоаннона, снявшего во Франции последний фильм с участием Лаурела и Харди. Жоаннон снимал в Бийанкуре фильм «Человек с золотыми ключами». Роже Далье убедил Лео Жоаннона, что меня надо обязательно взять стажером, ибо я был рекомендован хозяином ресторана. Поскольку, как всем известно, еда играет в жизни французов огромную роль, Жоаннон принял меня, опасаясь, наверное, в случае отказа стать жертвой кулинарных репрессий.

В главных ролях в «Человеке с золотыми ключами» снимались Пьер Френе, которому удавалось быть одновременно кинозвездой и великим артистом, и молодая актриса Анни Жирардо, про которую все говорили, что она далеко пойдет. А я пока стоял на месте. Я учился. За три недели съемок я познакомился с миром французского кино. И все увиденное меня встревожило. Эта вселенная функционировала по правилам, которые представлялись мне опасными. В частности, одно из них заключалось в том, чтобы относиться к сценарию, как к Библии. Следуя букве сценария, они сумели поставить несколько шедевров. Однако я предчувствовал, что сценарий должен быть лишь отправной точкой, началом. Хороший режиссер оставляет его позади и идет вперед, плохой режиссер пятится назад. Кстати, я заметил, что Пьер Френе и Анни Жирардо относились к сценарию с едва сдерживаемым недовольством. Они постоянно стремились пойти дальше. Для меня такое поведение уже было проявлением их таланта.

— Лелуш!

— Здесь, господин капитан.

— Лелуш, поскольку вы, кажется, умеете обращаться с камерой, вам надлежит отбыть в Шамбери. Задание — снять для обучения летчиков фильм о полете вертолетов ночью в горной местности. Выполняйте!

Капитан Лас Пужа обеспечил мне мой первый режиссерский заказ. Кинематографическая служба вооруженных сил представляла собой уменьшенную модель французской кинематографии (в этой службе, кстати, у меня были знаменитые предшественники, вроде Филиппа де Брока или Пьера Шёндёрфера).

В Шамбери меня ждали бригада — оператор, звукооператор, технический консультант — и огромная 35-мм камера. Такое «чудовище» я еще ни разу не держал в руках. Мне дали сценарий, записанный в форме диалогов, — плод совместных усилий целой команды офицеров. Я добросовестно целую ночь пытался проникнуться этим текстом. Но на следующее утро мне представили самого плохого актера на свете. Это был полковник. Стоя у черной доски, он выдавал бесконечный монолог о ночных полетах.

Я снимаю наездом из глубины зала, чтобы закончить крупным планом. С первой секунды съемки я в полном отчаянии. Речь полковника звучит настолько фальшиво, что все, что он говорит, буквально невозможно слушать. Я объявляю перерыв.

Я столкнулся с почти непреодолимым препятствием: как заставить военного говорить естественно? Надо было найти решение. И быстро. Сказать ему прямо в лицо, что он ничтожество, нельзя. Он полковник, я — рядовой второго года службы, он меня загонит в какую-нибудь дыру. Я почтительно предлагаю ему акцентировать паузы, смотреть на того или иного из «учеников», поочередно поворачиваться то к доске, то к камере, выделять интонацией тот или иной вопрос, как будто кто-то его не понимает. Короче, я использую все режиссерские ухищрения, какие приходят мне на ум, чтобы его раскачать, заставить забыть заученный наизусть текст и обрести нормальную манеру говорить. После нескольких отснятых сцен произошло чудо. Мой полковник раскрепостился, все, что он говорил, стало можно слушать. Или... почти можно. В тот день я открыл то, что называют «руководить актерами». И этим я обязан полковнику. Если бы мне попался какой-нибудь Жан Габен в погонах, мне не было бы дано научиться тому, чему я научился.

Расстояние от Тулона до Канна то же, что от безвестности до славы, от казармы, где я прохожу часть моей воинской службы, до ослепительного блеска кинофестиваля. Желанию преодолеть это расстояние с несколькими друзьями за время увольнительной на уик-энд я не мог сопротивляться. Я увлек моих товарищей в эту экспедицию: они поехали со мной потому, что я обещал им зрелище, переживания, кинозвезд. Я разыграл перед ними комедию, вот что. К сожалению, когда мы оказались на набережной Круазетт, мы сразу поняли, что жестоко обмануты в своих надеждах. Мы были никто, и перед нами захлопывались все двери. Тогда мне пришла мысль снова надеть военную форму. В солдатских мундирах мы не привлекали особого внимания, когда пробирались в кинозалы через запасные выходы. Наверное, нас принимали за местных пожарных. Я снова вспомнил о кинотеатрах моего бедного (и не столь далекого) детства, о расположенных недалеко от нашего дома кинозалах на Больших бульварах, куда я пробирался тайком. Зайцами мы пробрались на несколько просмотров. В частности, на «Черного Орфея» Марселя Камю, который — разговоры об этом доходили до нас — получит «Золотую пальмовую ветвь» (это был 1959 год). Но все же на просмотры нас, несмотря на мундиры, бесцеремонно не пускают. Мои друзья по полку смотрят на меня с кривыми улыбочками. Вернувшись в тулонскую казарму, я понимаю, что однажды найду способ беспрепятственно проходить в самые престижные кинозалы.

До «Человеческой сущности» я лишь нуждался в деньгах. Теперь я разорен. «Фильмы 13» уже на грани банкротства, и я больше совершенно не понимаю, как смогу продолжать заниматься кино. Хуже всего, что у меня долги. Фотолаборатории «Эклер» я должен тридцать тысяч франков. И у меня встреча с патроном этой фирмы Жаком Мато — мне предстоит объяснить ему, что я не имею никакой возможности расплатиться. У Мато репутация человека отнюдь не мягкого в делах. Войдя в его офис на улице Гэйон, я готовлюсь провести весьма неприятные минуты. Не успел я сесть, как он мне заявил:

— Вчера вечером я просил показать мне ваш фильм...

«Ну вот, — подумал я, — начинается...»

— Я убежден, что когда-нибудь вы сделаете фильм, который оплатит все ваши долги.

На этот раз мне необходимо сесть. Жак Мато не только не добивает меня, не только не требует от меня долг, но даже бросает мне спасательный круг...

— Я говорил о вас с моим другом, — говорит Мато. — Он выпускает скопитоны. По-моему, вы тот человек, которого он ищет. Повидайтесь с ним, сославшись на меня. Его зовут Жерар Сир.

На всякий случай я благодарю Мато, не имея ни малейшего понятия о том, что такое скопитон.

— Это маленькие фильмы, которыми сопровождаются и иллюстрируются модные песни, — объясняет мне Мато. — Их показывают в кафе с помощью автоматических проигрывателей, оборудованных экранами.

Экраны эти явно гораздо меньше тех, на которых я мечтал прославиться, но все-таки я безумно счастлив, пробегая несколько сотен метров, отделяющих офис Жака Мато от офиса Жерара Сира на улице Круа-де-Пти-Шан.

Патрон фирмы «Экспериментальное производство» встречает меня словами: «Надо же, говорят, у тебя сумасшедший талант?»

Неплохо для столь неудачно начавшегося дня... Я не нахожу, что ответить. Кстати, он мне не оставляет на это времени.

— Ты свободен в конце недели?

Нет нужды справляться с моим ежедневником. Более свободным я просто не могу быть.

— Потому что надо снять скопитон с Феликсом Мартеном, на его песню «Шутка».

Я с восторгом соглашаюсь. И с безграничной благодарностью к этому человеку, который, не видя моего фильма (или благодаря этому), просто по телефонному звонку Жака Мато, оказывает мне полнейшее доверие.

Феликс Мартен — звезда. Нельзя упустить шанс. Несколько раз подряд я прослушиваю его песню; необходимо, чтобы у меня сложились образы, и за три

дня на те деньги, какими я располагаю, надо набрать съемочную группу. Мне пришла мысль снимать на теплоходе. Поскольку палуба не слишком приспособлена для того, чтобы разместить на ней оркестр, я придумываю способ съемки play-back (под фонограмму), тогда еще новый, позволяющий мне сопровождать съемки музыкой. Я приезжаю с Феликсом Мартеном в Онфлёр в субботу утром, за полдня снимаю все, возвращаюсь в Париж, где отдаю проявлять фильм в фирму «Эклер» (там я еще пользуюсь кредитом), монтирую в ночь с воскресенья на понедельник и уже утром вручаю мой скопитон Жерару Сиру.

Он в восторге. Отныне я член команды. Я должен был бы сказать «семьи». В «Экспериментальном производстве» царит теплая, дружеская и семейная атмосфера. Здесь все талантливы, но никто не принимает себя всерьез. Значение имеют только шутки.

Я начинаю отдавать скопитонам все свое время. Это было прекрасное изобретение. Даже певцы чаще всего не знали, о чем идет речь. Однажды я в один день снял три скопитона: утром Джонни Холлидея в Камарге, в середине дня Сильви Вартан, вечером Франсуазу Арди. Я встречаюсь со всеми знаменитостями шоу-бизнеса, всегда нахожусь в хорошем настроении, поскольку то, что мы делаем вместе, действительно не побуждает к обсуждению жизненно важных проблем. Я извожу пленку за четверых. Моя камера работает в течение всего дня. Я пробую все мыслимые и немыслимые способы съемки, беспрерывно учусь. Это своего рода кинематографический бег трусцой, который обязательно будет мне полезен, хотя я еще не знаю, для чего именно.

В «Экспериментальном производстве» мы скоро убедились, что наибольшим успехом пользуются те скопитоны, в которых содержится небольшая доза эротизма. Мы сразу же решаем увеличить эту дозу. С «Твистующей Зизи» мне не повезло. Снимая песню «Все парни и девушки», я посадил Франсуазу Арди на качели, но так, чтобы ветер равномерно задирал ей юбку. Снимая «Красавицы, красавицы, красавицы», я окружил Клода Франсуа какими-то неземными наполовину обнаженными созданиями. (К несчастью для них, во время съемок на натуре шел снег. Наши средства столь ничтожны, что у нас нет возможности изменить планы из-за плохой погоды.) Я даже снимаю скопитон с Фернанделем, одним из моих любимых актеров. Он ведь еще и певец, и я увековечиваю его исполняющим бредовую песню «Корсиканское танго» — она из тех, что писали специально для него. Обрадованный результатом (скопитоны и для него оказались в новинку), Фернандель объявил мне со своим неподражаемым (и сколько людей ему подражали!) выговором: «Малыш, ты напишешь мне сценарий, а я сделаю из тебя великого режиссера».

— Господа, я убежден, что пора покончить с надоевшим изображением вертящихся барабанов стиральных машин. Пришло время необычных, новаторских образов, которые преобразят сам способ мыслить о товаре и саму идею покупки.

Лепеча эту бессвязную ерунду, я сохраняю невозмутимое выражение лица. Я смог понять лишь одно: можно заставить всех проглотить любую чушь, если говоришь убедительно. Вокруг стола в большом совещательном зале фирмы по производству стиральных порошков «Х» около десятка служащих в строгих костюмах благоговейно внимают моим словам. За минуты до этого Жерар Сир представляет меня как очень талантливого, если не сказать гениального, режиссера, короче говоря, как человека, кому с закрытыми глазами можно вверить будущее стиральных порошков фирмы «Х».

— Кстати, Клод Лелуш и весь коллектив «Экспериментального производства» денно и нощно уже несколько недель работают над этим сценарием, — прибавляет он.

Как обычно, около двенадцати часов Жерар сообщил мне, что мы должны снять рекламу стирального порошка и что в этот же день у нас встреча с административным советом фирмы. Направляясь на заседание, мы еще не знали, какой сценарий им предложим.

Заканчивая широковещательное вступление, я все еще не имел ни малейшего представления о том, что скажу потом. И вдруг меня осенило.

— Бассейн! Огромный, заполненный пеной! Переливающейся через край,

нежной пеной. Даже соблазнительной! Такой привлекательной, что десятки людей, не способных сопротивляться непреодолимому соблазну, с радостными криками, не раздеваясь, бросаются в бассейн. Основной замысел ясен: могущество, свежесть стирального порошка «Х» таковы, что люди способны вверить ему не только свое белье. Они жаждут погрузиться в эту пену с головой. «Х» свеж, как сама жизнь!

Я переживаю триумф. In extremis меня спас огромный бассейн, который я, входя в здание, заметил на первом этаже. В последнюю секунду его образ вновь возник передо мной.

В рекламе единственное оружие — это чувство другого. Начиная речь перед клиентами, мы по выражению их лиц понимаем, что нужно что-то предпринять. В таком случае Жерар, украдкой поглядывая на меня, говорит: «Хорошо... Теперь, когда мы до мельчайших деталей рассказали то, к чему вы прислушаться не пожелали и что, по-вашему, мы не должны будем делать, мы вам объясним, что сделать необходимо...»

Мы похожи на эквилибристов. Новая попытка «исполнить номер» вызывает улыбку на лицах клиентов. Они успокаиваются. Поэтому вторая попытка всегда удачна.

Мне приходится снимать в неделю четыре скопитона, два рекламных ролика и один учебный фильм. Я опьянен работой. И счастлив. Счастлив, но по-прежнему сижу без гроша. В одно прекрасное утро я, проверяя свои счета, заметил, что Жерар несколько месяцев не платил мне и что он мне должен пятьдесят тысяч франков, а это не пустяк. Поскольку мои собственные кредиторы проявляют настойчивость, я решаюсь по-дружески напомнить Жерару о долге.

— Я в большом затруднении, — говорит мне он. — Дела идут плохо. Признаюсь тебе, что не знаю, как я с тобой расплачусь.

Я чуть не задохнулся. Этим утром Жерару, у которого страсть к роскошным автомобилям, была доставлена последняя и самая красивая модель «Мерседеса» — 280-я с откидным верхом. Настоящее чудо, стоящее самое меньшее пятьдесят тысяч франков.

— Извини, что я тебе об этом говорю, но, по-моему, ты слегка заврался. Ты утверждаешь, что не можешь со мной расплатиться, а покупаешь самую роскошную машину из всех, какие есть в продаже.

Он поднимает голову и смотрит мне прямо в глаза взглядом побитой собаки. Его ответ полностью его характеризует:

— Ты прав, — говорит он, — я кретин, — потом хватает со стола ключи от своей новой машины и протягивает их мне: — Держи, она твоя.

У меня дух захватило. Естественно, я начинаю отказываться, однако Жерар настаивает:

— Бери, говорю тебе. Она стоит почти столько, сколько я тебе должен. В сущности, мне эта машина ни к чему, она лишь навлечет на меня неприятности с налоговой службой. Избавив меня от нее, ты окажешь мне услугу.

Я немного поколебался, но потом...

— Алло... Клод Лелуш у телефона. Послушайте, я еще раз обдумал нашу встречу... И решил, что будет проще, если я заеду за вами прямо в отель на своей машине.

Я имею дело с серьезным клиентом. С человеком, которому рассчитываю продать для показа в Германии и Бельгии задуманный мною фильм под названием «Любовь с оговорками». Фильм, который смогу снять лишь в том случае, если будет заключен контракт. Не может быть и речи, чтобы принять эту важную персону в моей крохотной мастерской на Страсбургском бульваре. Подарок, преподнесенный мне этим утром Жераром, спасет дело.

Едва усевшись в мой роскошный кабриолет, покупатель, я догадываюсь, сразу проникся ко мне доверием. Видя, как он касается кожаной обивки и гладит нежное дерево приборной доски, я чувствую, что его уважение ко мне ползет вверх. Пока мы ехали по Парижу, сделка была заключена. Машина, которая была мне совсем не по карману (я с трудом мог оплатить полный бак!), принесла деньги на финансирование моего второго фильма. Отныне «золотая карета» будет служить мне кабинетом, и в ней я буду назначать все важные встречи.

Холодно. Но я этого пока не замечаю. Сводка погоды мало что значит перед лицом отчаяния и желания умереть. Затем был волшебный свет зари над морем, созерцание незнакомки и ее призрачного одиночества. Внезапно это начало марта хватает меня ледяной рукой, и мои ноги непроизвольно останавливаются. Я дрожу от холода. Женщина и ребенок еще далеки от меня. Тем хуже. Я никогда не узнаю их историю, но она, их история, уже влечет за собой другую, их образы подсказывают другие образы. Эта история и эти образы захватывают меня. Навязываются мне. Заставляют меня забыть о холоде. Я оборачиваюсь. «Мерседес» с откидным верхом, который подарил мне Жерар Сир — когда? — пять лет назад, по-прежнему стоит на месте, уткнувшись носом в песок. Я иду в обратную сторону. Иду чуть быстрее...

Одна девушка и друзья

— Вы сделаете поразительный, неожиданный фильм, чуть в духе того, что Рейшенбах снял о Соединенных Штатах. Исходя из этого, я даю вам полную свободу действий.

Я понимаю, что Бронберже выбрал в качестве точки отсчета «Необычную Америку», снятую его кузеном. Картина Рейшенбаха превосходна и оценена зрителями по достоинству. Неужели я плохо усвоил пожелания Бронберже?

Как бы то ни было, я более или менее сознательно создал галерею портретов женщин, на которых ни за что бы не женился. Я, влюбленный в женщин, без малейшего умысла сделал фильм, проникнутый недопустимым женоненавистничеством.

Увидев «Женщину-спектакль», цензурная комиссия громко возмутилась. «Мы не можем демонстрировать эту картину, — заявили мне. — Мы восстановим против себя все женские союзы!» Предсказание сбылось. Все женщины, которым показывали фильм, встречали его с негодованием. Столкнувшись с всеобщим возмущением, Пьер Бронберже попытается исправить положение. У него есть команда, специализирующаяся на спасении провальных лент. Я с ужасом наблюдаю за последующей операцией. «Хирурги» берутся смягчить мой фильм, вставив в него комментарий, который призван возвысить образ женщины. Но все тщетно: «Женщина-спектакль» остается скандальной.

Теперь я понимаю, что голос за кадром — это слишком часто не что иное, как декоративный элемент, ухищрение, предназначенное скрывать недостаток выразительности, заменить словами то, чего нет на экране. В том хитром искусстве, каким является кино, комментарий так сильно влияет на образ, что тот оказывается буквально раздавлен словом. Великие кинорежиссеры — это те, кто в совершенстве владеет искусством добиваться единства образов и слов. Этим искусством, что было совершенно очевидно, я еще не владел. Анализируя причины провала, я установил, что допустил две непоправимые ошибки: во-первых, не понял сразу, насколько плох был исходный замысел, во-вторых, согласился снимать заказной фильм. По крайней мере, я понял, что никогда ни за что за подобное не возьмусь.

С автоматом в руке Амиду во весь дух бежит по крыше банка. Потом, заняв стратегическую позицию, ложится и прицеливается в полицейский патруль на Елисейских полях. Вместе с Жан-Пьером Кальфоном и Пьером Барухом они начинают стрелять по полицейским, как по зайцам. Взятое напрокат оружие, разумеется, не заряжено. Мы снимаем финальную сцену — вооруженный налет на банк — моего фильма «Девушка и ружья». Не отрываясь от камеры, я не упускаю ни одной мелочи. Я на седьмом небе. Я блаженствую еще сильнее, когда полицейские разбегаются в разные стороны. Потом они появляются отовсюду в машинах с включенными сиренами. Через пять минут здание окружает целая армия стражей порядка. Я не смею поверить в свою удачу. Похоже, на банк, расположенный у нас под ногами, был совершен настоящий налет! Сцена будет гораздо более правдивой.

— Стоять! Бросить оружие! Руки вверх!

Нас как молнией ударило. На крыше банка уже целый батальон полицейских, которые наводят на нас автоматы. По-настоящему. Достаточно услышать

лязг затворов, чтобы понять: они-то кино не снимают. Любой резкий жест стал бы безрассудной неосторожностью.

Через четверть часа вся съемочная группа уже расхаживала взад и вперед за решеткой — в камере полицейского участка. Я не мог не задуматься над тем, что мне, наверное, следовало бы предупредить власти о своих намерениях. Так как разрешение на съемку в Париже получить, как правило, очень сложно, я предпочел избавить себя от формальностей. Этим и объясняется тот факт, что полицейские не заметили мою камеру. Они увидели только вооруженных людей на крыше банка.

Кстати, мы, моя новая компания и я, занимаемся кино так же, как кто-то нападает на банк. Правда, мы нападаем на малоизвестные кинозалы. Демонстрация нашего фильма всегда похожа на вооруженный налет. Когда фильм объявлен к показу — в десятке кинозалов Франции, — мы испытываем такое победоносное чувство, будто отвлекли зрителей от других фильмов в пользу нашего. У молодежи 1964 года «Девушка и ружья» пользуется успехом, наверное, потому что молодые видят в фильме отражение своих мечтаний, своего бунтарского духа, портрет эпохи. Особенно в пригородах, где мы регулярно представляем наш фильм, который и рассказывает именно о пригородах, показывает молодых людей, борющихся за место в жизни... Самые обездоленные отождествляют себя с героями фильма, которые создают банду, будучи озлоблены на общество, на весь мир.

«Девушка и ружья» получила Большую премию фестиваля молодого кино в Йере (премия — это верный барометр). Сразу после этого Пьер Бронберже, которому успех служит утешением за провал «Женщины-спектакля», отсылает картину на фестиваль в Мар-дель-Плата в Аргентину, где фильм удостаивается премии за режиссуру. Однако, вероятно, по причине его подрывного характера, «Девушка» едва избегает полного запрета цензуры. В кинозалах люди смеются, аплодируют. В вечер премьеры в «ABC» зрители охвачены неистовым восторгом. Сам Жан-Луи Трентиньян, с конца 50-х одна из самых ярких звезд французского кино, говорит, что обожает мою картину, и прибавляет: «Если когда-нибудь у вас появится роль для меня, позвоните. Я тотчас приеду».

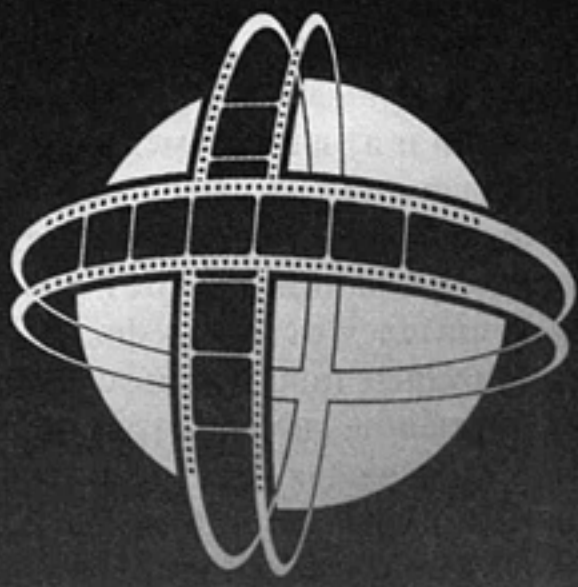
Отвернувшись, я потерял женщину из виду. Однако она и ее ребенок сопровождают меня, пока я иду к машине. Я представляю себе, как одинок ребенок в религиозном пансионе, затерянном в нормандской глуши. Я представляю себе отчаяние его матери, которая после слишком короткого уик-энда вынуждена покинуть ребенка, чтобы вернуться в Париж. Я устало сажусь в «Мерседес», достаю из бардачка блокнот и начинаю писать. Слова приходят сами, словно под диктовку. Это история двух одиноких людей. Секретарши кинорежиссера, чей муж, каскадер, погиб. Разведенного мужчины, автогонщика, влюбленного в свою машину. У нее девочка, у него мальчик. Оба ребенка почти ровесники и воспитываются в интернате в Довиле. Родители встречаются через посредничество детей. Таково начало любовной истории в приглушенном звучании, на фоне кино и автомобильных гонок. Возвращения в прошлое и скорость. Она слабая, ее по-прежнему преследует память о мужчине, которого она любила. Он страстно влюблен и полон решимости завоевать ее.

Мне снова холодно. Я включаю зажигание и мчусь до первого бистро. Заказываю кофе, чтобы согреться, и продолжаю писать. Образы теснятся у меня в мозгу. Спустя несколько часов, после нескольких чашек кофе, я перестаю быть автором неудачного фильма, который никто не хочет брать и за который меня разругали. Преображенный счастьем, я парю в звездном небе. Хотя я не закончил весь сценарий, я все-таки записал его концепцию и прочертил главные линии. Этого достаточно, чтобы я уже видел, как он развертывается на экране моих мечтаний. Название пришло само собой, мне даже не пришлось его искать. Это самое простое и самое банальное название на свете, элементарное, как любовь: «Мужчина и женщина».

Перевод с французского Л. Токарева

Продолжение следует

СОЮЗКИНОРЫНОК



МЕЖГОСУДАРСТВЕННЫЙ КИНО·ТЕЛЕ·ВИДЕОРЫНОК

ГУП МЦ "СОЮЗКИНОРЫНОК"
тел: 229-29-84
e-mail: kinorinok@dol.ru
www.kinorinok.ru

S U M M A R Y

Let all the world of repression be perished...
Questionnaire of IK on the problem of violence, answered by Russian artists, critics and political analysts.

Oleg Kovalov
Russian context
Review of Alexandre Sokurov's RUSSIAN ARK (Russia—Germany).

Tatyana Moskvina
Conversation in favor of eternity
Review of Vladimir Bortko TV-series IDIOT (Russia).

Nina Tsyrkun
Under sight
Review of Joel Schumacher's PHONE BOOTH (USA).

Alexandra Shevchenko
Birth of a nation
Review of Martin Scorcese's GANGS OF NEW YORK (USA).

Lev Anninsky
Sanitary engineering of an ark
Short review of Yury Kuzin's THE ARK (Russia) and Alexandre Shein's THE MIXER (Russia).

Yury Arabov
Inclination towards boring tales
Provincial view of the noted writer on changes of times.

Grigory Pomerants
Sign of turn
A philosophical essay on necessity of spiritual turn for contemporary civilization.

Natalya Sirivlya — Elena Stishova
He writes how he breathes
Portrayal of the filmmaker Eldar Ryazanov.

Victoria Smirnova
Gaspar Noé: Confessions of a cultural barbarian
Portrayal of the young director against the background of his latest film IRREVERSIBLE.

Elena Kutlovskaya
A good movie, in a word...
Review of Ruslan Baltser's DO NOT EVEN THINK! (Russia).

Sergei Gribkov:
«We have taken another road»
Interview with the producer of DO NOT EVEN THINK!

Oleg Aronson
Politics of imitation
Approaches to the logistics of non-violence.

Dmitry Golynko-Volfson
Soul of Internet, or Web of violence
Analysis of virtual violence in cinema.

Yury Norstein
Snow on the grass
Fragments from the book on the art of animation.

Evgeny Tsymbal
Part of history
Conversation with the maker of DZIGA AND HIS BROTHERS.

Natalya Ryazantseva
«But who we are and where from...»
Correspondence with the noted filmmaker Ilya Averbakh.

Nikolai Paltsev
On the benefit of insomnia, or Suffering of not so young Miller

Henry Miller
Insomnia or The Devil at Large
Two essays by the American writer.

Claude Lelouch, with participation of Jean-Philippe Chatrier
Itinéraire d'un enfant très gâté
Chapters from the book by the French filmmaker.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 19.06.03. Подп. к печати 11.07.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 12. Усл. печ. л. 14,83. Уч.-изд. л. 16,44
Заказ 200. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

**Журнал издается
при поддержке телеканала СТС**

**Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич**

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

R·U·S·C·I·C·O
ПРЕДСТАВЛЯЕТ НА DVD

Фильм Сергея Параджанова и Давида Абашидзе

Легенда о Сурамской крепости

Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, её первая слабость и первая сила: и мне доступнее всего та литература, которая по сути своей - преображённая живопись.
Сергей Параджанов

Я видел «Легенду о Сурамской крепости» в Тбилиси и сразу сказал, что это шедевр. В последние четыре месяца её показывают в Риме: нельзя попасть, хотя Италия избалована кинематографом.
Тонино Гуэрра

В храме кино есть изображение, свет и реальность.
Сергей Параджанов был мастером и хозяином этого храма.
Жан-Люк Годар

RUSSIAN CINEMA COUNCIL
COLLECTION DVD 2003

Эксклюзивный дистрибьютор
в странах СНГ и Балтии:
тел: (095) 107 57 00/20/30/40
факс: (095) 788 10 96
web-site: www.ruscico.com

БЮРО-66

Загляни в мир кресел

EUROSEATING International S.A.

ТЕАТРЫ

КОНФЕРЕНЦ-ЗАЛЫ

КИНОТЕАТРЫ

Argentina

Bogart

Montreal

Montreal Elite

Montreal Confort

Capitol

NEWS

Roma

Roma Confort

Кресла для фойе

Мебель для кинотеатров
концертных и конференц-залов
фойе, видеозалов

москва, Варшавское ш. 42, тел/факс (095) 967-1277
www.buro66.ru gazeta.buro66.ru mebel@buro66.ru

БЮРО-66®

Загляни в мир кресел

Испанский проект

КРЕСЛА
ДЛЯ ФОЙЕ КИНОТЕАТРОВ И РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ КОМПЛЕКСОВ

Компания “Бюро-66”
115230, Москва, Варшавское ш. 42
тел./афкс: (095) 967-1277
www.office.buro66.ru office@buro66.ru

€19963 nc

Ticket SOFT

БИЛЕТНЫЕ СИСТЕМЫ

И СИСТЕМЫ КОНТРОЛЯ ДОСТУПА

14 АВГ 2003

ПРОГРЕССИВНЫЕ

РЕШЕНИЯ

ДЛЯ ВАШЕГО БИЗНЕСА

129626, Москва,

ул. 3-я Мытищинская, д. 16,

корп. 47, 10 этаж, офис 1001

Тел.: (095) 216-6783, 287-9991

Факс: (095) 287-9919

E-mail: ticket@soft.ru

http://www.soft.ru

«Идиот»

Режиссер Владимир Бортко

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, А.ВАСИЛЬЕВА, А.ДЕМЕНТЬЕВА, Д.КОММА, А.МЕДВЕДЕВА, Т.МОСКВИНОЙ, А.ОСЛОНА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, С.ТЫРКИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Долби-революция в кинопрокате
«Догвилль»: «за» и «против»

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«МАГНИТНЫЕ БУРИ» Вадима Абдрашитова
«БЕДНЫЙ, БЕДНЫЙ ПАВЕЛ» Виталия Мельникова
«БАССЕЙН» Франсуа Озона
«НАКОЙКАЦИ» Годфри Реджио
КАННН-2003
МОСКВА-2003

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

СЕРГЕЙ ГАРМАШ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Матрица: Перезагрузка» — экшн познания
Российские режиссеры о неореализме

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Новости как разновидность рекламы

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВАДИМ АБДРАШИТОВ
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
КЛОД ШАБРОЛЬ
КЕН ЛОУЧ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Элла Корсунская о работе с Вадимом Абдрашитовым, Роланом Быковым, Олегом Далем, Юлием Райзманом, Анатолием Эфросом

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Клод Лелуш. БАЛОВЕНЬ СУДЬБЫ
Сергей Бодров-младший. СВЯЗНОЙ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО